ઝબૂકિયાં

લેખક

શ્રી. અનિલ ભટ્ટ



ગતિ

વર્ષ ૧લું ∴ પુસ્તક ૨જું

પ્રકાશક
જયન્તિ દલાલ
'ગતિ અને રેખા'
૧૯૨૯ : ગાંધીરોડ
અ મ દા વા દ

છૂટક કિંમત
રૂા. ૨૮=૦૦
ફાળે પડતી
~~૦=૫=૪~~

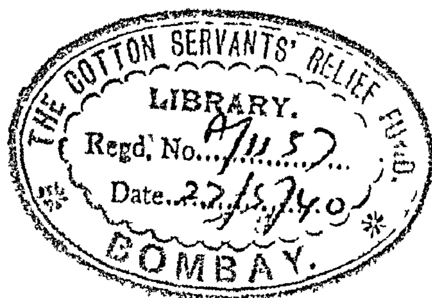


મુદ્રક
નરોતમ હ. પંડયા
સલાપોસ ક્રોસ લેન
સુભાષ પ્રિન્ટરી
અ મ દા વા દ

'ગતિ અને રેખા'ની યોજનાને અમારી ધારણા કરતાંય વિશેષ આવકાર મળ્યો છે. સસ્તું અને વાંચનની અભિરુચિને વધારે અને પોષે એવું સાહિત્ય જનતાને આપવાનો 'ગતિ અને રેખા'નો ઉદ્દેશ જનતાએ સ્વીકાર્યો છે એની એ સાબિતી છે.

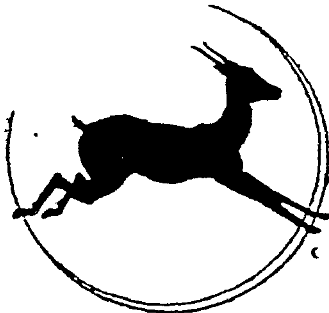
ગતિ અને રેખા પૂરતું અમારે વધુ કાંઈ પણ કહેવાનું નથી. એ જો પોતાની જીભે બોલી ન શકતા હોય તો એમને જીવવાનો હક નથી.

૧ લી સપ્ટેમ્બર ૧૯૩૯ સંચાલકો



ઝબુકિયાં

સૂચિ



ઝબુકિયાં

[૧]

ખૂબ નાનો હતો, ત્યારની વાત છે. ભાઈની સાથે બધે બહાર જવાની આદત એમણે પોષેલી એટલે આડાઈ કરવાનો તો સવાલ ન હતો. પણ એક વાર એમણે મ્હોંએ ચઢીને ના પાડી. 'અત્યારે તને નહીં લઈ જાશું સાથે.' મને તો હક્ક લૂંટાયાની ફિકર પડી. પણ એ વાર તો મૂંગો રહી ગયો. બપોર ટાણે ભાઈને ખૂશમિજાજ જોઈ વાત ઊપાડી.

'આજે વ્હાણામાં કેમ સાથે ન લઈ ગયા?

'તને ત્યાં ગમત નહીં. અને આખી જીંદગી યાદ કર્યા કરત.'

'એવી તે કઈ જગાએ ગયા'તા?'

'બરફીવાળાને ત્યાં.'

'તો તો ઊલટી મઝા પડત.'

'ના તને આખી જીંદગી બરફી મોંમાં નાંખવી ન ગમત.'

કદાચ આ વાત જૂદે રૂપે સૌની જીંદગીમાં બની હશે. વસ્તુની ભીતરની વાત જાણ્યા પછી એ વિષેનો મોહ અને ઉત્સાહ ઘટે છે, અને લાગતી અદ્દ્ભુતતા તદ્દન સામાન્યતામાં ફેરવાઈ જાય છે.

પણ ખોલપટની ભીતર એ આ સહુ કરતાં જૂદી વસ્તુ છે. ખોલપટનો સાચો મોહ તો એની ભીતરની નિકટતર જવાની વૃત્તિમાંજ રહ્યો છે. બરફીવાળા જેવું એમાં નથી બનતું એમ અનુભવે જોયું

'અહીં. અહીં. લુક હીઅર, ગ્રાઉન્ડ એન્ગલ લઈએ તો?'

'ગ્રાઉન્ડ એન્ગલ? કેમેરા મૂકીશ ક્યાં?' દિગ્દર્શકે પૂછ્યું. 'એ અહીંઆ' ચિત્રકર્તાએ કાકના બરાબર પડખા પાસે કેમેરા લગભગ જમીનની અડોઅડ નાના ત્રાઈપોડ પર મૂક્યો.

દિગ્દર્શકે કેમેરામાંથી જોયું.

'ફાઈન. જો. પેલી ડીટેલ (વિગત) લેવી છે. વાળની લટની. જરા રશિયન ક્લોઝ અપ લઈએ.'

'ઓ. કે.'

ફરીથી 'લાઈટ' ગોઠવવામાં આવી. મંજરીની મંદમંદ પવનમાં ફરફરતી અલક લટ પર પ્રકાશની એક અચ્છી ધાર આવીને પડતી હતી.

'એક્સપ્રેશન. ભાવ લાવો મ્હોં પર. આનંદ, ઉલ્લાસ, સંતોષ. ધેટ સ ઈટ. કરેક્ટ. કેમેરા રેડી?'

'ઓ. કે.'

'વેઈટ, આપણે એમ કરીએ. પૂરો શોટ ક્લોઝમાં લઈએ. સૂરજનો શોટ સુપરઈમ્પોઝ કરીશું. જુઓ. ક્લોઝ અપમાં ત્હમારે પહેલાં મંદ મંદ હસવાનું છે. પછી આંખ ઉઘાડવાની અને કાકના મ્હોં તરફ વાળવાની. સમજ્યા?'

'મંજરી' મ્હોં પર ભાવ આણતી હતી.

'ઓ. કે. રેડી? રેડી. સાઈલેન્સ. સ્ટાર્ટ.'

અને ફરીથી કેમેરા ચાલ્યો. મંજરીના ઉલ્લાસ અને પ્રફુલ્લતાને ફચકડાની પટ્ટીમાં જકડી, ઉષાને અદેખાઈ આવી હતી તે આનંદની અવધિને આબાદ ઉતારતો કેમેરા ચાલ્યો.

'કટ.' મંજરીની આંખ ઉઘડી અને હસુ હસુ થઈ રહેલાં નેનાં

કાકના મ્હોં તરફ વળ્યા એટલે દિગ્દર્શકનો અવાજ આવ્યો. ફરીથી બધાં ચક્રો થંભી ગયા.

'એસ યુ વેર. પેલું સુપરઈમ્પોઝીશન પછી લઈ લઈશું. તમે નોટ કરી લ્યો.' દિગ્દર્શકે પાસે ઊભેલા મદદનીશને કહ્યું. '૧૫૨. એફ. સનરાઈઝ, ઈસર્શન પાંચ ફુટ. મંજરીની આંખ ઉઘડે તે પહેલાં.'

'ફાઈન મોન્ટાજ' મદદનીશે નોંધ કરતાં કહ્યું.

મુબારકબાદીથી ટેવાએલા દિગ્દર્શકે આગળ ચલાવ્યું.

'મીડ'

અને કેમેરા પાછો ત્રાઈપોડ પર કાક અને મંજરી હતા ત્યાંથી આઠેક ફુટને છેટે મૂકવામાં આવ્યો.

'ડાયલોગ' દિગ્દર્શકનો હુકમ છૂટયો અને મંજરીએ બોલવા માંડયું.

"શું સરસ તપોવન! પણ આ તપોધનની સમાધિ છૂટતી જ નથી. ઋષિરાજ સમાધિ ક્યારે છૂટશે?"

"આ સાચું કે સ્વપ્ન?" કાક બોલ્યો.

"ઋષિરાજ! તમારા જેવાને મન સ્વપ્નું..."

'બસ ત્યાંજ કટ કરો. પછી ક્લોઝ અપ. માઈક.'

અત્યાર લગી મૂંગે મૂંગા સાઉન્ડટ્રકમાં બેસી જોયા કરતા ધ્વનિઆલેખક (Sound recordist) બહાર આવ્યા. એમના મદદનીશો રબ્બરના મોટા ગુંચળા લાવ્યા અને બૂમ (Boom)માં માઈક ગોઠવવા લાગ્યા.

'કેમેરા માઈક જૂઓ.' ધ્વનિઆલેખકના મદદનીશે ચિત્રકર્તાને કહ્યું.

'ઊંહું. પડછાયો પડે છે.

'તો કેમેરા પોઝીશન બદલો.'

'ઓ. કે.' અને કેમેરા કાકને પડખેથી મંજરીને પડખે આવ્યો.

'પણ શોટની કન્ટીન્યુઇટી (સાતત્ય)...' દિગ્દર્શકના મદદનીશે કહ્યું.

'યસ. યસ. છેલ્લો શોટ તો ક્લોઝ અપ હતો ને?'

'હા.'

'તો કેમેરાને કાકના ખભા આગળ મૂકો. અને એક જ ડાયલોગ લો. પછી શોટ બદલાવીએ.'

'ઓ. કે.'

કેમેરાને ફરીથી ગોઠવવામાં આવ્યો. માઇકની જગા બદલાઈ. રીફ્લેક્ટરો ગોઠવાયા.

'જરા ઊંચે માઇક. હાયર' કેમેરામેને સૂચના આપી.

'રેડી? કેમેરા?'

'યસ'

'સાઉન્ડ?'

સાઉન્ડટ્રકમાંથી ઘંટડી વાગી.

'સાઈલેન્સ. રીહર્સ'

અને બરાબર ફિલ્મ ઊતરતી હોય એમજ કામ શરૂ થયું. મંજરીની હસતી આંખ કાકના મ્હોં પર ફરી. અને ત્યાંથી સહેજ ઊંચે સૂર્યના આવતા પ્રકાશ પર ગઇ. ઝપકામાં આંખનું અણિયાળું સહજ ખેંચાયું પણ તરત જ મંજરીના મ્હોં પર લજ્જાયુક્ત સ્મિત આવ્યું અને માથું ઊંચકી એણે આસપાસ જોયું.

"શું સરસ તપોવન!"

'કરેક્ટ. સાઉન્ડ?'

સાઉન્ડટ્રૅકમાંથી બે ઘંટડી વાગી.

'કેમ શું વાંધો આવ્યો? ફરીથી. સાઈલેન્સ.'

સાઉન્ડટ્રૅકમાંથી ઘંટડી વાગી.

અને મંજરી ફરીથી સંવાદ બોલી. સહુની નજર અને કાન સાઉન્ડટ્રૅક તરફ વળ્યા. ધ્વનિઆલેખક સાઉન્ડટ્રૅકની બહાર નીકળ્યા.

'કૂતરા ભસવાનો અવાજ આવે છે.' પોતાની મુશ્કેલી જણાવતાં એ બોલ્યા. 'થોડીકવાર થોભી જાઓ, હમણાં જતા રહેશે.'

આવેલું વેઠી લેવું જોઈએ એવી કેળવાઈ ગએલી તત્વજ્ઞાનીવૃત્તિ-પૂર્વક બધા આરામથી રાહ જોવા લાગ્યા. ધ્વનિઆલેખકે ફરીથી ઈયરફોન કાને ચઢાવ્યા.

'Gone. જતા રહ્યા.'

'યસ રેડી.'

સાઉન્ડરેકર્ડિસ્ટની ઘંટડી વાગી. ફરીથી મંજરીએ આખો ભાગ ભજવ્યો.

અને સાઉન્ડરેકર્ડિસ્ટની સંતોષની લાંબી ઘંટડી વાગી. સહુ સતેજ થયા. મદદનીશો કામે વળગ્યા. દિગ્દર્શકના મદદનીશે સ્લેટ પર ચાકથી શોટ નંબર લખ્યો.

'રેડી? સાઈલેન્સ. સ્ટાર્ટ.'

સ્લેટ ક્લેપ. મંજરીનો અભિનય અને વાક્ય.

'કટ' દિગ્દર્શકનો હૂકમ આવ્યો.

સાઉન્ડરેકર્ડિસ્ટની બે ઘંટડી વાગી.

'એન. જી.' દિગ્દર્શકે કહ્યું. 'શું થયું?'

'લો પીચ. જરા મોટેથી બોલો.'

'હવે તો ધાંટો પાડું તો છે.' મંજરી છણુકાઈ.

'પાડવા માંડો.' અને સાઉન્ડટ્રૅકમાંથી ઘંટડી વાગી.

મદદનીશ દિગ્દર્શકે સ્લેટ પર શોટની પાછળ લખ્યું ટેક ૨. (Take 2).

આ વખતે મંજરી જરા મોટેથી બોલી. સાઉન્ડરેકર્ડિસ્ટે પોતાનો સંતોષ લાંબી ઘંટડીથી વ્યક્ત કર્યો. મદદનીશ દિગ્દર્શકે નોંધમાં ફુટેજ અને ડાયલોગ લખ્યો.

× × ×

"મારા તો પગ દુઃખે છે." મંજરીનો ડાયલોગ ચાલતો હતો.

'જુઓ. આ ક્લોઝ અપમાં કાકને સજેશનમાં લ્યો.' અને એમ ગોઠવાયું.

'અને હવે કાકના ક્લોઝ અપમાં મંજરીને સજેશનમાં લ્યો.'

"કે નહીં. સેવક હાજર છે. જ્યારે માનમાં હતાં ત્યારે કેટલી વાર ઉંચકીને લઈ ગયો; તો હવે કાંઈ છૂટકારો છે?"

કાકની વાણી નોંધાઈ.

'મીડલોંગ ટ્રોલી પરથી.'

'ઓ. કે.'

'એકશન.' દિગ્દર્શકનો હૂકમ છૂટયો.

કાક અને મંજરી ઊભાં હતાં. કાક સપ્રેમ-રોષ નજરે મંજરી સામે જોતો હતો. મંજરીના મ્હોં પર લજ્જાનું એક સ્મિત રમી ગયું. મંજરીએ હાથ પહોળા કર્યા. અને કાકે એને ઊંચકી લીધી. આંખમાં આંખ પરોવી બન્ને ચાલ્યા.

અને એ બન્નેની આગળ કેમેરા ચાલતો હતો.

'ફેડ આઉટ'

અને કેમેરાની કરામતથી કચકડાની પટ્ટીપર અંધારૂં થવા લાગ્યું.

'લોંગ–ડીસોલ્વ.'

ટ્રોલીને એક ઉંચાણવાળી જગા પર લઈ જવામાં આવી, અને કેમેરા ગોઠવાયો. ફિલ્મને રીવાઈન્ડ કરવામાં આવી.

કાક મંજરીને ઊંચકીને એક ઝાડ પાછળથી નીકળ્યો અને કેમેરાની સામે થઈને ટેકરી ઉતરવા લાગ્યો.

'ફેડ ઇન.'

ધૂંધળી થએલી કચકડાની પટ્ટી પર ફરીથી કાક–મંજરીનાં ચિત્ર ચોડાયાં.

બીજા બે ડીઝોલ્વ અને કાક અને મંજરી પ્રેમમાં રત, બાહ્યસ્થિતિ પર લાપરવાહી દર્શાવતા, દૂર દૂર ગયા.

'ઓ. કે.'

આ લોકેશનનું કામ ખતમ થયું. અને આપણે પણ હવે શું જોવાનું રહ્યું?



[૨]

બોલપટ કેમ ઉતારાય છે એતો આપણે ટૂંકમાં જોઈ ગયા. પણ બોલપટ કેમ બનાવાય છે એવો કોઇ સવાલ પૂછે તો 'તેટલો જવાબ પૂરતો નહીં થઈ રહે. એટલે આપણે બોલપટ કેમ બને છે એ જરા વિગતથી જોઈએ. અલબત્ત એ વસ્તુ પહેલેથી સ્વીકારી લેવી જોઈએ કે લગભગ દરેક બોલપટની, દરેક ચિત્રનિર્માતા સંઘની, દરેક વાર્તાકારની, દરેક દિગ્દર્શકની, પોતપોતાની ખાસિયત હોય છે. એટલે એ બાબતમાં સર્વમાન્યઃ બે ભાગ હાઇડ્રોજન વત્તા એક ભાગ ઓક્સિજન એટલે પાણીઃ એમ સિદ્ધાન્ત પ્રતિપાદિત નહીં કરી શકાય. પણ એક સાધારણ ખ્યાલ આવી શકે એટલા પૂરતી આ રીત પ્રમાણભૂત ગણી શકાય. હિંદી ચિત્રઉદ્યોગના તરંગો આગળ એથી આગળ વધીને જવાની હિમ્મત કોઇથી નહીં થઇ શકે.

દેખીતી રીતેજ એટલું તો સૌ કોઈ સમજી લેશે કે ચિત્રનું નિર્માણ કરવાને માટે નિર્માતાસંઘ તો જોઈએ. અને એવો સંઘ સ્થપાયો છે, એને લગતા સાધનો એમની પાસે છે, એને માટેનો અભિનેતા—અભિનેત્રીઓનો કાફલો એમણે જમા કર્યો છે એમ માનીનેજ આપણે આગળ ચાલીએ છીએ. અને સગવડ ખાતર એમ પણ માની લઈએ કે વાર્તા પણ નક્કી થઇ ગઈ છે. આમ વાર્તા માટે માની લેવામાં હિન્દી ચિત્રઉદ્યોગ પૂરતું ગેરસમજુતી થવાનો સંભવ છે. કારણ કે ઘણીએ વાર વાર્તા અને વાર્તાને લીધે સીનાર્યો, સંવાદ, ગીત વગેરે બધું, ચિત્રનિર્માતા, દિગ્દર્શક કે

તારિકાના તે ઘડીના મિજાજને અંગે બદલવામાં આવે છે. પણ આપણે એને અપવાદ રૂપે ગણી બાજુએ મૂકીએ.

ચાલો ત્યારે, વાર્તા નક્કી થઈ ગઈ છે એટલે હવે એને ચિત્રમાં ઢાળવાનું કામ શરુ થાય છે. વાર્તાને પ્રસંગોના અંકોડામાં ગોઠવવામાં આવે છે. અંકોડાઓ કુદરતી રીતે એકમાંથી બીજો ફલિત થતો હોય તેમ અથવા તો કોઈ પ્રસંગો સાથોસાથ દોડતા હોય એવી રીતે ગોઠવવામાં આવે. દા. ત. ત્હમે બજારમાં ગયા છો એવો પ્રસંગ ગોઠવવા માટે ત્હમારો બજારમાં જવાનો નિશ્ચય કે તૈયારી બતાવતો પ્રસંગ પહેલો આવે અને પછી ત્હમે બજારમાં હો એ પ્રસંગ આવે. પહેલું બજાર અને પછી ત્હમે કપડાં પહેરતા હો એવો પ્રસંગ ન મૂકાય. અને એ જ રીતે ત્હમે કોઈ સાથે ટેલીફોનથી વાત કરતા હો તો ત્હમારો અને એનો એક પછી એક 'શોટ' આવ્યા કરે, એ જ રીતે પ્રસંગ યોજાય. આવા પ્રસંગોના ઝૂમખામાં જો વાર્તાનો એકાદેક અગત્યનો મુદ્દો સમાપ્ત થતો હોય તો એને Sequence સીક્વન્સ કહેવામાં આવે. એક ચિત્રમાં આવા અનેક Sequences હોઈ શકે અને કદાચ એક પણ ન હોય. એ વિષે કાંઇ નિશ્ચિત નિર્ણય ન કરી શકાય. આવા સીક્વન્સને પછી દશ્યોમાં વહેંચી દેવામાં આવે. દશ્યો (Scenes) પૂરતો એક નિયમ એ હોય છે કે જે સ્થળમાં (Location or Set)માં કામ થતું હોય ત્યાંનું એ પ્રસંગ પૂરતું બધું કામ પતી ન જાય ત્યાં લગી એ એક જ દશ્ય ચાલુ રહેલું ગણાય. પણ ઘણીવાર એવું બને છે કે એક જ સ્થળમાં વાર્તાના જૂદા જૂદા તબક્કે જૂદી જૂદી વાર કામ કરવાનું આવે. તો એવા દરેક દશ્યને પ્રસંગના ક્રમાનુસાર સંખ્યા આપવામાં આવે છે. એક ઠેકાણે ભજવાતા એક 'શોટ'નો ક્રમ ૧લો હોય તો તે જ ઠેકાણે ભજવાતા બીજા શોટનો ક્રમ ૫૭મો હોય. 31033

આવા દશ્યોને પાછા 'શોટસ'માં ટૂકડાઓમાં વહેંચી દેવામાં

આવે છે. આ રચના પાછળ માનસશાસ્ત્રની ખરી પરખ રહી હોય છે. એક તો એ કે એકજ સ્થિતિમાં (pose-position)માં એક પાત્ર યા પાત્ર-સમુહને પ્રેક્ષકવર્ગ થોડી પળ બાદ જોઇ નથી શકતો. એટલે કેમેરા સ્થિતિમાં ફેરફાર અત્યંત જરુરી છે. બીજું એ કે કેમેરાનું કામ પાત્ર અને પ્રસંગને પ્રેક્ષક આગળ રજુ કરવાનું છે. એટલે ઘણીવાર પાત્રના અમુક જ અંગ ઉપર કેમેરાને મીંટ માંડવાની હોય કે ઘણીવાર પાત્રને અટવાઈ જતાં, ખોવાઈ જતાં પણ કેમેરાને જોવાનાં હોય. કેમેરા પણ આગળ પાછળ, ઊંચે નીચે મુસાફરી કરી શકે છે એટલે પાત્રની અને પ્રસંગની રજુઆત કરવાનું અને રજુઆત કરી પ્રેક્ષકના મન પર એનો અર્થ ઠસાવવાનું ઉત્તમ સાધન બની શક્યો છે.

આવી રીતે ચિત્રવાર્તા તૈયાર થાય છે. પણ એને જ જો આપણે સીનાર્યો કહીએ તો ભૂલ કરી ગણાશે. સીનાર્યોમાં આ ઉપરાંત ઘણું ઘણું હોય છે. એમાં અભિનેતાઓને માટેની સૂચના, કેમેરામેન માટેની સૂચના, સાઉન્ડરેકર્ડિસ્ટ માટેની સૂચના, ચિત્ર સંસ્કરણને માટેની (Editing) માટેની સૂચના વગેરે ઘણી ઘણી સૂચનાઓ હોય છે.

આ બધી વસ્તુઓ અંદર મૂકાઈ હોય ત્યારે જ સીનાર્યો સંપૂર્ણ થએલો ગણાય. સીનાર્યોમાં આખી વાર્તા એના પ્રસંગે પ્રસંગના, દૃશ્યે દૃશ્યના અંકોડામાં અને વિગતમાં ચીતરાઈ હોવી જોઇએ. સીનાર્યોના ઘડનારની કલ્પના આગળ એ દૃશ્યો એની ઝીણામાં ઝીણી વિગતમાં ભજવાયાં હોવા જોઈએ. એક એક વાક્ય બોલાતી વખતનો એક એક પાત્રનો અભિનય, પાત્રોના મ્હોં પર ચીતરાઈ જતા ભાવ, ઉચ્ચાર, અભિનય એ સૌની એને સંપૂર્ણ કલ્પના હોવી જોઇએ.

આ બધું થઈને તૈયાર થાય તે સીનાર્યો-કાગળ પર ઉતારેલું

ચિત્ર. એમાં વેગ, વાર્તાનો પ્રવાહ, વાર્તાને સંભાવનીય બનાવવાની રીત, માનસશાસ્ત્રની દૃષ્ટિએ થએલું પાત્રનિરુપણ, સાદી સમજમાં ઊતરે એવી રીતે થએલી પ્રસંગ યોજના એ બધું સરસ રીતે સમતુલા જાળવીને ગોઠવવામાં આવ્યું હોવું જોઈએ. પણ એ વિષે તો આગળ જોઈશું. અત્યારે તો આપણે બીજો વિચાર કરીએ છીએ.

સીનાર્યો તૈયાર થયો એની સાથોસાથજ એના સંવાદ તૈયાર કરવામાં આવે છે. ઘણીવાર સંવાદ પહેલા લખાય છે અને એમાં જે રીતે દૃશ્યોની વહેંચણી થઈ હોય તે સીનાર્યોમાં કાયમ રાખવામાં આવે છે. આનો આધાર તો ઘણીવાર વાર્તાકારજ પોતે સંવાદ લેખક અને સીનાર્યો લેખક છે કે નહીં તેના ઉપર આધાર રાખે છે. આપણા ચિત્રઉદ્યોગમાં આવી વિધવિધ કામગરી જાળવતી વ્યક્તિઓ મળી આવે છે. પણ એ જેમ હોય તેમ. સંવાદ લખાતાંની સાથેજ વાર્તામાં વણાઈ શકે એવા ગીતના પ્રસંગો નક્કી કરવામાં આવે છે. ગીત ક્યાં મૂકી શકાય એ વિષે હજુ કાંઈ આપણે ત્યાં પ્રમાણ નથી એટલે આપણને આ વસ્તુની વાસ્તવિકતા વિષે ઝાઝો ખ્યાલ નહીં મળી શકે. પણ અહીં એની ચર્ચા અપ્રસ્તુત છે.

આટલું થયું એટલે સીનાર્યો દિગ્દર્શકના હાથમાં મૂકાય છે. અથવા તો દિગ્દર્શક જે પોતેજ સીનાર્યોલેખક હોય છે તે હવે બીજી દિશામાં પોતાની નજર દોડાવે છે અને તે પાત્રદાનની. ઘણી વાર તો આપણે ત્યાં આ સવાલ ઊભો થતોજ નથી. ચિત્ર નિર્માતા સંઘ પાસે જે અભિનેતા અભિનેત્રીનું જુથ હોય એ સૌને ચિત્રમાં નાનાને નાનું અને જાણીતા ટિકિટ બારીના ચળણી સિક્કાઓને મુખ્ય એમ કામ આપવાનું હોય છે. પણ અહીં આપણે એવી અપવાદરૂપ વિવિધતાનો વિચાર નહીં કરીએ.

પાત્રદાન થયા પછી ચાલે છે એની તાલીમ. દિગ્દર્શક પોતે જે-

રીતે ચિત્ર ઉતારવા માંગે છે, જે રીતે દરેક પાત્ર પાસેથી અભિનયની અપેક્ષા રાખે છે, જે રીતે અને જે ઢબે સંવાદ બોલાવવા ઇચ્છે છે તેની તાલીમ પાત્રોને આપે છે.

બીજી બાજુથી સીનાર્યો સંગીત દિગ્દર્શક અને ચિત્રસ્થપતિ (Set designer) પાસે જાય છે. સંગીત દિગ્દર્શક એમાં મૂકવાના ગીતોને અનુરુપ ઢાળ યોજે છે. અને દિગ્દર્શકની સંમતિ મળતાં એ સ્ટુડિયોના ' મુન્શી ' યા ' પંડિત 'ના હવાલે કરવામાં આવે છે અને બન્ને જણા માત્રામેળ-તાલલય સમારતા ગીત તૈયાર કરે છે. દિગ્દર્શક આના ઉપર ધ્યાન આપે છે અને જો પોતે કોઈ ગીતના ધ્વનિ કે ભાવ વિષે ખ્યાલ કર્યો હોય તો તે મુજબ ગીત કરાવરાવે છે. આ પૂરું થાય એટલે સંગીતની તાલીમ પણ ચાલવા માંડે છે. પાત્રો ગીતની અને સંગીતકારો વૃંદવાદનની તાલીમ લે છે અને બન્ને દિગ્દર્શક ભેગા થઈ પૃષ્ટ સંગીત (Back Ground music) વિષે વિચારણા કરે છે અને પ્રસંગને અનુકુળ થશે કે નહીં તેની વિવેચના કરી અમુક લય પર મત કાયમ કરે છે.

આ બાજુ સ્થપતિએ ચિત્રના સમય અને સ્થળને અનુરૂપના ' સેટ 'ના નકશા (Sketchs) તૈયાર કર્યા હોય છે તે પસંદ પડતા ' સેટ ' ઊભા કરવાનું કામ ચાલે છે. (જો નિર્માતાએ ખાસ કલા દિગ્દર્શક (Art Director) રોકયો હોય તો નકશા વિગેરેનું અને સાથે સાથે વેશભૂષા અને અલંકાર વિગેરેનું કામકાજ એ કરે છે અને એની સૂચના મુજબ સ્ટુડિયો એ કામ કરાવરાવે છે.)

આ દરમિયાન ચિત્રમાં જોઈતી ખાસ ચીજો (Business & Property) કાં તો ખરીદાય છે કે ચિત્રની જરુરિયાત મુજબ તૈયાર કરાવવામાં આવે છે, આવી રીતે કોઇ કેદખાનાના જીવનનું ચિત્ર હોય તો કેદીનો ગણવેશ, એના થાલીપાટ, એના બિલ્લા, એના

બિસ્તર વિ. એક હજારને એક ચીજ સ્ટુડિયોને ખાસ કોઈ અસલ નમુનો મેળવી બનાવરાવવી પડે છે.

હવે ચિત્રનું કામ લગભગ તૈયારીઓની આખરે પહોંચ્યું હોય છે. આ વખત દરમિયાન દિગ્દર્શક અને કલાદિગ્દર્શકે મળી ચિત્રમાં આવતાં બાહ્ય દશ્યો (out door) માટેનાં સ્થાન પણ પસંદ કરી લીધા હોય છે.

આમ વાર્તાકારની વાર્તાને ચિત્રદેહ પામતા પહેલાં આટલી પ્રાથમિક તૈયારીઓમાંથી પસાર થવું પડે છે. હવે એની ઘડતરની ઘડી આવે છે. આ Shooting Stateમાં, ચિત્ર ઉતારવાની પળોમાં પણ એના ઊપર કદાચ છેલ્લા સંસ્કારો થતા હોય છે. કોક વાર તો એમાં મૂળ-ભૂત ફેરફાર પણ થઈ જાય છે. કોકવાર પ્રસંગોનો ઝોક બદલી નાંખવામાં આવે છે. ઘણીવાર કોઈ પાત્રને ચમકવાની વધારે તક આપવામાં આવે છે. અને લગભગ બધી જ વાર તાજા તાજા વિદેશી ચિત્રોના નવા નવા નુસ્ખાનું હિંદીકરણ કરવાની વૃત્તિને સંતોષવા પણ પરિવર્તનો થયા જ કરે છે. હશે; પરિવર્તન જ જ્યાં ઐતિહાસિક જરુરિયાત સાબિત થઈ હોય ત્યાં આપણે ક્યાં ઝઘડો કરવા જવાના હતા ?.

[૩]

મગજમાંથી કાગળ પર અને કાગળ પરથી કચકડા પર ખોલપટ કેમ આવે છે તે આપણે જોઈ ગયા. હવે કચકડા પર આવ્યા પછી એની શી દશા થાય છે તે જોઈએ.

ચિત્રના શોખીનને એ જણાવવાની જરુર નથી કે સૌથી પહેલાં તો કેમેરામાં નેગેટીવ ફિલ્મ જ ઉતરે છે. એમાં ચિત્ર અને ધ્વનિ બન્નેનાં નેગેટીવ સાથે જ ઉતરે છે. ચિત્રમાં હલન ચલન હોવાથી અને હલન ચલન થયા બાદ અમુક પળ પછી જ ધ્વનિ સંભળાતો હોવાથી ચિત્રની નેગેટીવ પર એક્સ્પોઝર (ચિત્રાંકન) પહેલું થાય છે. ધ્વનિની નેગેટીવ પર એક્સ્પોઝર (આલેખન) પછી થાય છે.

આ નેગેટીવના ટૂકડાઓ પહેલાં તો સ્લેટની શરૂઆતથી તે અંત સુધી–ઓ. કે. એન. જી. બધા–સાથે ધોવાય છે. (આને પ્રોસેસિંગ કહે છે. એની વિગતમાં ગૂંચાવાની જરુર નથી) અને એની સમજણ પડે એ ખાતર એના રશપ્રિન્ટસ (કામ ચલાઉ છાપ) કાઢવામાં આવે છે. એ રશપ્રિન્ટસ સ્ટુડિયોના પ્રોજેક્ટર ઉપર (સ્ટુડિયોમાં જો નાનકડું છબીઘર હોય તો) કે કોઈ અનુકુળ જગાએ પ્રદર્શિત કરાય છે અને દિગ્દર્શક અને ચિત્રતંત્રના સંચાલકો એને જોઈ જાય છે. આ પછી અમુક દૃશ્ય ફરીથી ઉતારવાની જરુર છે કે નહીં તે અહીં જ નક્કી થઈ જાય છે. કેટલેક ઠેકાણે આ પદ્ધતિને બદલે મુવિઓલા અને એડિટિંગ ટેબલનો ઉપયોગ પણ થાય છે. અને એમાં ચળાયા બાદજ ક્લેપથી ક્લેપ લગી કાપેલી અને

જોડેલી ફિલ્મના રશપ્રિન્ટસનું પ્રદર્શન થાય છે. આ પ્રદર્શન અનુકૂળ જણાતાં એને સીનાર્યોની સુચના મુજબ ‘ એડિટ ’ કરવામાં આવે છે. (આ વખતે પાછો મુવિઓલા અને એડિટિંગ ટેબલનો ઉપયોગ કરવામાં આવે છે) આ ‘ એડિટિંગ ’ ચિત્ર-સંસ્કરણ ઉપર જ જનતાને જોવા મળતા ચિત્રનો ખરો આધાર રહ્યો હોય છે. એના ચિત્રતંત્રમાંના સ્થાન વિષે પછી કહેવાશે. અત્યારે તો એટલું જ કે આ રીતે એડિટ થએલું ચિત્ર ફરીથી અને વારંવાર જોવાઈ જવાય છે. સાતત્યની (Continuity)ની ભૂલો, વેગનો જમાવ, એકધારા વહેતા વાર્તા-પ્રવાહના અવરોધનો અને દેખીતી અસંભવનીયતા (આને ચિત્રતંત્રની ભાષામાં Jumping કહે છે) તથા ધ્વનિ અને ચિત્રનું એકીકરણ (Synchronisation) આ બધી ઝીણી ઝીણી વિગતો ઉપર આ વખતે ખૂબ જ ધ્યાન અપાય છે. સંસ્કરણ ચીવટ અને ઝીણવટથી થયા બાદ જ ચિત્ર પ્રદર્શનને માટે તૈયાર થયું ગણાય.

આ પછી પરદેશી ચિત્રનિર્માતાઓએ એક સરસ રીત અખત્યાર કરી છે અને તે અજમાયેશની Try out ની. ચિત્રના અમુક અમુક ભાગને કેવો આવકાર મળશે તે જાણવા તેઓ છબીઘરના ચાલુ ચિત્રો સાથે અમુક રીતે તે ભાગો પણ બતાવી દે છે અને જનતા પર એની થએલી ભલી બૂરી અસરનું નિરીક્ષણ કરી નવા ચિત્રમાં તે રીતે તે ભાગનું ભવિષ્ય નક્કી કરે છે. આપણે ત્યાં હજુ આ પદ્ધતિ ઈસ્તેમાલ કરવામાં આવી હોય એમ જાણમાં નથી

આ આખો વખત દરમિયાન નિર્માતાસંઘનો એક વિભાગ ચિત્રના પ્રકાશનમાં અને લોકમાં એ ચિત્ર વિષે રસ જાગે એવા વિવિધ નુસ્ખાની શોધમાં અને અજમાયેશમાં લાગ્યો હોય છે. ધીરે ધીરેથી શરુઆત કરી ચિત્રને માટે હવા જમાવવામાં આવે છે. તારિકા-તારકવૃંદની ખ્યાતિ અને ખેંચાણ, વાર્તાની નવીનતા વિષે લોકમાં કુતૂહલ

પેદા કરાવવાની રીત, દિગ્દર્શકની ભૂતકાલની સફળતા, ચિત્રનિર્માતા સંઘની પ્રતિષ્ઠા, સંગીત દિગ્દર્શક, કલાદિગ્દર્શક વિગેરે સહુ વિગતોનો હીરાપારખુ જવેરીની જેમ યથાસ્થાને ઉપયોગ થાય છે અને લોકમાં 'એ ચિત્ર ક્યારે બહાર પડશે?' એવી ઉત્સુકતા જન્માવવામાં આવે છે.

પણ આટલું છતાં ય ચિત્ર હજુ પ્રેક્ષકોની સામે નથી આવી શકતું. એ પહેલાં એને એક કસોટીમાંથી પસાર થવાનું હોય છે. એ કસોટી છે ફિલ્મ સેન્સોર બૉર્ડ. આ બૉર્ડના એકાદ બે સભ્ય આગળ ચિત્રનું ખાનગી પ્રદર્શન થાય છે. અને જો એ સભ્યની ધ્યાનમાં ઉતરે તો એ ચિત્રને પ્રમાણપત્ર (certificate) મળે છે. ન ઉતરે તો વાંધાભરેલા ભાગને કાઢી નાંખવાની સૂચના અપાય છે અને એ વાંધાભરેલા ભાગ વિનાનું ચિત્ર જ જનતાને જોવા મળી શકે. ચિત્રની શરુઆતમાં આ પ્રમાણપત્રનું પ્રદર્શન કરવું કાયદેસર અને ફરજિયાત હોય છે. આ પ્રમાણપત્રના ડાબા ખૂણે જો ત્રિકોણનું નિશાન હોય તો માની લેવું કે એમાંથી કેટલાક ભાગ ત્હમારી નજર અને સમજને માટે અયોગ્ય ગણાયા છે,

આટલું થાય એટલે ચિત્ર બરાબર તૈયાર થયું ગણાય. હવે બસ એક છબીઘર મળી જાય અને ત્હમે એને પસંદ કરો એટલી જ વાત બાકી રહી.

[૪]

આગળ વર્ણવી ગયા એના કરતાં સહેજ જૂદા પ્રકારનાં ચિત્રો પણ આપણને જોવાનાં મળે છે. આ જૂદા પ્રકારના ચિત્રોમાં અખબારી (News reels : ગૂજરાતી શબ્દમાટે તો લગભગ માફી માંગવાની રહે છે) અગત્યની ભાત છે. એ તો સાદી સમજમાં ઉતરી શકે એવી વસ્તુ છે કે અખબારીમાં મોટે ભાગે પહેલેથી આયોજન કરી ઉતારેલાં ચિત્રો ન મળી શકે. હા કોઈ રાજાની સવારીના સમય, માર્ગ વિગેરેની વિગતો જાહેર થયા બાદ એ વિષે અખબારીના નિર્માતાઓએ પૂરી તૈયારી કરી રાખી હોય. પણ એમાં

સળંગ સીધા ચિત્ર જેટલો પૂર્વવિચાર સાધારણ રીતેજ ન થઇ શકે. આવતી પળે બનનાર બનાવની કલ્પના નજ આવી શકે. કોઈ અકસ્માતનો ખ્યાલ પણ ક્યાં આવે છે? આમ અખબારી આ રીતે કિસ્મતનો ખેલ બને છે. પણ આથીજ અખબારીના નિર્માતાઓને વધારે ચકોર, ચપળ અને સાવધ બનવું પડે છે. અને એ સાથેજ એમને ભયંકર મૂશ્કેલીઓનો સામનો પણ કરવો પડે છે. કોઈ Scoop (સ્કુપ–મૂશ્કેલ સમાચાર મેળવવા તે) ખાતર જાનને જોખમમાં મૂકવો પડે છે. આજના વખતમાં તો આ અખબારી ચિત્રકર્તાઓની હાડમારી ખૂબજ વધી જવા પામી છે. સ્પેન અને ચીનના અખબારી જેમણે જોયાં હશે એને આ વસ્તુનો સચોટ ખ્યાલ આવી શકશે. આકાશમાંથી અગ્નિવર્ષા વરસતી હોય એવે વખતે એ અગ્નિવર્ષાથી થતા ભયંકર પ્રલયના દૃશ્યો ઝડપવા એ મોતને નોતરવા બરાબરજ હોય છે.

એક નજરે જોઈએ તો અખબારી એ Topical પ્રાસંગિક ચિત્રોમાંથી જન્મ્યા છે. શરુશરુના પીપ–શોઝ (Peep-shows આજના આલેશાન છબીઘરના લગભગ પિતામહ) અને ત્યાર પછીના બાયસ્કોપમાં આવા પ્રસંગોનું પ્રદર્શન થતું. આજે દુનિયામાં લગભગ જૂનામાં જૂનું જાળવેલું પ્રાસંગિકચિત્ર રાણી વિક્ટોરિયા બગીચામાં ફરે છે તે છે. અલબત્ત આજના અખબારીમાં ને આમાં ઘણું અંતર છે. છતાંય અખબારીનું મૂળ એમાં છે.

અખબારી આજે તો સાચેસાચ વર્તમાનપત્રની ગરજ સારે એટલી હદ લગી વ્યવસ્થિત બન્યું છે. યુરોપ અને અમેરિકામાં તો લગભગ ૭ કલાકમાં લોકને નવા સમાચારના ચિત્રો જોવા મળે છે. આ માટેની વ્યવસ્થા પાછળ સારામાં સારું પીઠબળ ધરાવતી સંસ્થાઓ છે. કુશળ અને સમાચારના ગંધપારખુ કેમેરામેનો આખી દુનિયામાં પથરાએલા રહે છે. સહુ પોતે કરેલું કામ વહેલામાં વહેલી તકે પોતાના

સ્ટુડિયો પર મોકલી આપે છે અને સ્ટુડિયો એનું સંસ્કરણ કરી ધ્વનિ પૂરવાનો હોય એ પૂરી એને બીજા દેશોના એવાજ ટૂકડાઓ સાથે જોડી દઇ રીલ (Reel) બનાવે છે.

એક ફરિયાદ એ થાય છે કે અખબારીમાં ઘોડદોડ, મોટર દોડ, ફુટબોલ વિગેરે સિવાય બીજું ઓછું જોવાનું મળે છે. કોઈ માણસે કશાનું ઉદ્ઘાટન કર્યું એટલું જ જાણવામાં બહુ ઓછા લોકને રસ હોય છે. આ ફરિયાદ એક રીતે સાચી છે અને એક ખોટી છે. પહેલી વાત તો એ છે કે આપણને અહીં અમુક જ અખબારી જોવા મળે છે. અને એ અખબારી ઘણું ખરું પ્રચારની પીંછીએ રંગાએલા હોય છે. એટલે વસ્તુસ્થિતિની નાડના ધબકારા કદાચ આપણને સાંભળવા ન મળે. બીજી વસ્તુ એ છે કે અખબારીને પણ આજના વર્તમાનપત્ર જેમ રંગીલું બનવાની ફરજ પડે છે અને એને લીધે ઘણીવાર ઉબ ચઢી હોય એવા પ્રસંગો આપણે જોવા પડે. કુશળ કેમેરામેન આમાં જરા નવીનતા જરુર આણી શકે. ઘોડદોડની સાથે ભેગી થએલી મેદનીના હાલતા ચાલતા નાચતા પગ બતાવી એ હળવો વિરોધાભાસ બતાવી શકે.

આ બધું છતાંય એટલું સાચું છે કે અખબારીએ પોતાનું સ્થાન અચુક જમાવ્યું છે. પરદેશમાં તો કેટલાક છબીઘરો બીજા ચિત્રો સિવાય કેવળ અખબારીનું જ પ્રદર્શન કરે છે. અને એમને કદી પણ ખોટ આવી પડ્યાનું જણાયું નથી.

આપણે ત્યાં અખબારીનું મહત્વ હજુ સમજાયું લાગતું નથી. કેવળ કોઈ પ્રાસંગિકચિત્રને અખબારી તરીકે ઠોકી બેસાડવામાં આવે છે અને 'દર્શનઘેલી' જનતાની આળી ચામડી પર હાથ ફેરવી દેવાય છે. સાચું અખબારી હજુ હિન્દમાં નથી જન્મ્યું એમ કહેવામાં જરાકે અતિશયોક્તિ નથી.

[૫]

અખબારીને લગભગ મળતો આવતો ચિત્રનો બીજો પ્રકાર તવારીખી ચિત્રોનો છે. (અંગ્રેજીમાં તો આને Documentaries કહે છે. ગૂજરાતમાં કોઈ શબ્દ યોજાયો જણાતો નથી) આ પ્રકારનો મુખ્ય ઉદ્દેશ જે વિષયનું એ ચિત્ર હોય તેની બની શકે તેટલી અથવા તો પોતાના પ્રચારનો ઉદ્દેશ પાર પડે એટલી માહિતી ભેગી કરવાનો અને સાદી સમજમાં ઉતરી શકે એવી રીતે લોક સમક્ષ રજુ કરવાનો હોય છે. આ જાતનાં ચિત્રોમાં Travelogues (પ્રવાસી) Secret of Life (જીવન–વિકાસ) વગેરે મુખ્ય ભાતો છે.

આ પ્રવાસી અને જીવન–વિકાસનાં ચિત્રો ચિત્ર શબ્દથી આપણે જે સમજીએ છીએ તેથી જૂદી જાતનાં ચિત્રો છે. તેમની ઉતારવાની રીત પણ જૂદી હોય છે. ત્યાં કોઈ જંગી કાફલો, સુંદરતાની હાટડીના નમુનાઓ, મોટા સાધનો, વિગેરે નથી હોતું. ઘણીવાર તો એવું બને છે કે પ્રવાસમાં ફરતો ફરતો કોઈ કેમેરામેન પોતાના સંતોષ ખાતર અમુક શોટસ લે છે. એને વાચા આપવા જાતજાતના પ્રયત્નો થાય છે. જ્યાં એ હવા એની સચ્ચાઈમાં–સાચા રૂપમાં મળી શકે તેમ હોય ત્યાં તે મેળવાય છે. અને પછી ચિત્ર અને ધ્વનિને ભેગાં કરી એમાંથી સમગ્ર ચિત્ર ઉપજાવાય છે.

જીવન-વિકાસનાં ચિત્રો તો આથીએ જૂદી રીતે થાય છે. એની પાછળ તો ચારપાંચ જણાની જ જહેમત રહી હોય છે. દા. ત. જીવન-વિકાસના એક ચિત્રમાં દસ મિનીટમાં ત્હમને એક રોપાનું બી ફૂટે ત્યાંથી માંડીને એનો પૂર્ણ વિકાસ બતાવવામાં આવે છે. આ માટે ઘણીવાર તો એટલું બધું ધીમું ચિત્રાલેખન કરવાનું હોય છે કે કલાકની એક 'ફ્રેમ' (Frame) પર ચિત્રાંકન થાય છે જ્યારે સાધારણ રીતે એક મિનીટમાં ૧૪૪૦ ફ્રેમ પર ચિત્રાંકન થઈ શકે. આ સારુ માનવીની કલ્પનામાં આવી શકે એટલી જબરી જહેમત લેવાય છે. પ્રેક્ષકો ઘણીવાર અશ્રદ્ધાળુ બની બોલે છે : આમ તે બને ? પણ આ વાતો તદ્દન સાચી છે.

જીવન-વિકાસનાં બીજા મણકા તો આથીએ અદ્દભુત હોય છે. પક્ષીઓ, વનચરો કે જળચરોની જીવનીના અંકોડા મેળવવા અને એને સાદી સમજમાં ઉતરે એ રીતે રજુ કરવાના હોય છે. અને કેમેરાની સભાનતા (Consciousness) એકલી માનવોમાં જ પર્યાપ્ત નથી થતી. માછલી કે પંખીનો પણ મિજાજ સાચવવાનો હોય છે.

આમ જહેમતથી ઉતારેલા ચિત્રોના ટૂકડા પછી સ્ટુડિયોમાં જાય છે અને એમની માવજત થાય છે. યોગ્ય ચિત્ર-સંસ્કરણ, પૃષ્ટસંગીત, સમજુતી (Commentary) વિગેરે બધું સ્ટુડિયોની ચાર દિવાલમાં પૂરું પાડવામાં આવે છે.

સાત કે દસ મિનીટમાં ત્હમને કોઈ દેશની રહેણી કહેણીનો, કોઈ ઉદ્યોગના વિકાસનો, કે કોઈ પંખીની દિનચર્યાનો ખ્યાલ આપવો એ સહેલી વસ્તુ નથી. પણ આજે કેટલાકોની જીવનભરની મહેનત અને અથાક પ્રયત્નને લીધે એ વસ્તુ શકય બની છે. પણ ખેદની વાત છે કે આવા ટૂંકા ચિત્રોનું નિર્માણ હિંદમાં લગભગ નથી જ થતું. કોઈ સદ્દષ્ટિ પ્રયત્નશીલ માણસને માટે કેટકેટલું અણખેડાએલું ક્ષેત્ર પડી રહ્યું છે ?

[૬]

ઠઠ્ઠા ચિત્રોનો આજે સાથી લોકપ્રિય બનેલો પ્રકાર એ ઠઠ્ઠા ચિત્રો (Cartoons)નો છે. પેલી વિશ્વવિખ્યાત ઉંદરડીએ આબાલવૃદ્ધ સહુને આ ચિત્રોમાં રસ લેતા કર્યાં છે. અને એમાં પણ જ્યારથી ઠઠ્ઠા ચિત્રો રંગીન બન્યા છે ત્યારથી તો એની લોકપ્રિયતા અજબ વધી છે. અત્યારે એમ કહેવાય છે કે 'સ્નો વ્હાઈટ'ની આવક અત્યાર લગીના કોઈ પણ ચિત્ર કરતાં વધી ગઈ છે. જનતા પર ઠઠ્ઠા ચિત્રના કાબુની આથી બીજી શી સાબિતી જોઈએ ?

પણ બહુ ઓછાને એ વાતની ખબર લાગે છે કે ઠઠ્ઠા ચિત્રમાં પડતી જહેમત એક આખા સળંગ 'સુપર' કહેવાતા ચિત્ર કરતાંય વધારે છે. આઠ કે દસ મિનીટ તમારું દિલ બહેલાવી જતી એ પટ્ટી માટે ઓછામાં ઓછા પંદરથી વીસ હજાર જૂદા જૂદા ચિત્રો તૈયાર કરવા પડ્યા હશે. અરે પેલી ઉંદરડી આંખ ફેરવે છે એટલા માટે જ નહીં નહીં તો ચાલીસ પચાસ ચિત્રો દોરવા પડતા હશે. આનું કારણ એ હોય છે કે કાર્ટુન કેમ બને છે એ વિષે જનતાને બહુ ઓછો ખ્યાલ હોય છે. આ ખ્યાલ પૂરેપૂરો લાવવો હોય તો એ વિશ્વવિખ્યાત ઉંદરડી 'મીકી'ના સર્જક વોલ્ટ ડિસ્નેનો ઇતિહાસ જરા જાણવો જોઈએ.

અમેરિકન પત્રકારત્વે ઘણાં વર્ષોથી સચિત્ર-વાર્તા એટલે કે ચિત્ર દ્વારા જ વાર્તા કહેવાની રીત અખત્યાર કરી છે આને Strip (પટ્ટી) કહેવામાં આવે છે. આ પટ્ટી જાત જાતની હોય છે. ઠઠ્ઠા કે જાસુસી વાર્તા આમાં મુખ્ય હોય છે. આવી એક ઠઠ્ઠાપટ્ટી કરતાં વોલ્ટ ડિસ્નેના મનમાં આવીજ ઠઠ્ઠાપટ્ટીને કચકડામાં ઉતારવાનો ખ્યાલ આવ્યો અને એને અમલમાં મૂકવા એ ચાલી નીકળ્યો. હોલીવુડ માટે ખૂબ આશાઓ સંઘરીને એ ગયો. પણ ઠેર ઠેર રખડવા સિવાય બીજું કશું એને ન મળ્યું. ટીચાતા ટીચાતા પોતાના ભાઈ સાથે મળી એણે 'એલીસ ઈન વન્ડરલેન્ડ' નામનું ઠઠ્ઠાચિત્ર બનાવ્યું. આમાં કરામત એ હતી કે પશ્ચાદભૂ હાથની દોરેલી હતી અને એલીસનું કામ એક છોકરીએ કરેલું. આ બન્નેનો મેળ સાધી એ ચિત્ર બન્યું. આમાં ખીલા ઠોકવા, જમીન સાફ કરવી, કાગળ ચીટકાવવા એ બધું કામ ડિસ્નેએ પોતે કર્યું. કેમેરા એનો ભાઈ રોય સંભાળતો. અને એ તો કેમેરાની કલાનો ત્યારે કક્કો જ ઘૂંટતો હતો. 'એલીસ'ને થોડી ઘણી ફતેહ મળી, અને ડિસ્નેને કોઈ પ્રાણીને મધ્યવર્તી રાખી ઠઠ્ઠાચિત્ર કરવાનો ખ્યાલ આવ્યો. આમાં સૌથી પ્રથમ સર્જાઈ બિલાડી ઓસ્વાલ્ડ. પણ બિલાડી આવે એટલે ઉંદર આવ્યા વિના કેમ રહે? સાથોસાથ જ ઉંદરડી 'મીકી', દુનિયાભરની ટિકીટ બારીની સર્વશ્રેષ્ઠ તારિકાનો વિચાર આવ્યો. સફેદ જાંગીઓ, અને મોટા મોટા જોડા-અકલ્પ્ય ગોળ ગોળ કાન અને નાકના અણિયાળે ટીપકી: આવી ઉંદરડી કલ્પનામાંથી ઉતરી કાગળ પર અને ડિસ્ને પૂરા ઉત્સાહથી એના કામમાં લાગ્યો.

પણ ડિસ્નેને હજુ ઘણી મુશ્કેલીઓ વટાવવાની હતી. મીકી બિચારી કચકડાની પટ્ટીએ આવે એ પહેલાં તો કચકડાની પટ્ટીને વાચા આવી. સૌ અલ જોન્સનના જાઝસિંગરથી ચકિત થઈ ગયા હતા, અને મૂંગા ચિત્રોને બદલે બોલતા ચિત્રોનું બજાર જામ્યું. બિચારા ડિસ્નેને

બધી મહેનત ફરીથી કરવી પડી. ડિસ્ને હોલીવુડના બધા સ્ટુડિયોમાં ફરી વળ્યો. કોઈ એને ધ્વનિના સાધનો આપવા તૈયાર ન હતું. કંટાળી ડિસ્ને ન્યુયોર્ક ગયો અને અઠવાડિયાઓની હાડમારી પછી એક મંડળી પાસેથી એ મદદ મેળવી શક્યો.

એણે માન્યું કે એની મૂશ્કેલીઓનો અંત આવ્યો હતો. પણ કોઈ છબીઘર એનું ચિત્ર બતાવવા તૈયાર ન હતું. ફરીથી એની રખડપટ્ટી શરુ થઇ અને અંતે ન્યુયોર્કમાં મીકીએ પોતાનાં પ્રથમ દર્શન દુનિયાને કરાવ્યાં અને એકજ દિવસમાં એ સુપ્રસિદ્ધ બની ગઈ.

'મીકી'ની સફળતા જોઇ ડિસ્નેએ પોતાનું ધ્યાન 'સિલી સિમ્ફનીઝ' તરફ વાળ્યું. જ્યારે બીજા ચિત્રનિર્માતાઓ સંગીતનો ઔપચારિક ઉપયોગ કરતા હતા ત્યારે ડિસ્નેએ સંગીતને અને અભિનય તથા વાર્તા વહેણને એક તાંતણે વણ્યા. અને આજે પણ 'સિલી સિમ્ફનીઝ' એ ખરી રીતે તો સંગીતનો ચિત્રાર્થ છે.

આ સહુ કરતાં પણ ટપી જાય એવો પ્રયોગ ડિસ્નેએ હમણાં જ કરી જોયો. 'સ્નો વ્હાઇટ એન્ડ સેવન ડ્વાર્ફ' એ ડિસ્નેનો કીર્તિકળશ છે.

ઠઠ્ઠાચિત્રનો આટલો ઈતિહાસ જાણ્યા પછી એ કેમ બને છે એ જાણવું જોઇએ. એની જાણ વિના એમાં વસેલી કળાનો અને જહેમતનો સાચો ખ્યાલ કદી પણ નહીં આવી શકે.

સૌથી પ્રથમતો ડિસ્નેસ્ટુડિયોના કાર્યકર્તાઓની પરિષદ મળે છે. અહીં વિચારોની આપલે થાય છે. વાર્તાનું વહેણ અને સંગીતની લય જ્યાં મળે એવા કોઈ વિષયની પસંદગી કરવામાં આવે છે. અને પસંદગી થઈ એટલે એની 'સ્ક્રિપ્ટ' (Script) તૈયાર કરવામાં આવે છે. સંગીતની ધૂનો નક્કી કરવામાં આવે છે. હવે ચિત્રકારોનું કામ શરુ થાય છે. એમાંથી કોઇને પશ્ચાદ્દભૂ ચિત્રિત કરવાનું સોંપાય છે.

કોઇ પ્રાણી ચિત્ર દોરે છે. કોક બીજાં પાત્રો દોરે છે. દરેક ચિત્રકાર એક કાચના અંદરથી પ્રકાશિત ફલક પર કામ કરે છે. હમ્મેશાં નજર આગળ 'મોડેલ' પડયું હોય છે. અને એના ઉપર ઝીણા ઝીણા કાગળના થરમાંથી પાત્રની ગતિનો ખ્યાલ મળતો રહે છે.

કામની શરુઆત 'એનિમેટર' (Animator પાત્રને જીવંત બનાવતી હિલચાલ, હલનચલન દોરે તે) કરે છે. પાત્રની શરુઆતની સ્થિતિ અને અમુક વખતની સ્થિતિ એમ બે ચિત્ર એ દોરે છે એટલે એ બે સ્થિતિ વચ્ચે લાવવાની ગતિનો બીજા ચિત્રકારોને ખ્યાલ આવી રહે છે.

એક હલન માટે કેટલાં ચિત્ર જોઈશે એની ગણત્રી ખૂબ ઝીણવટપૂર્વક પહેલેથી જ કરવામાં આવે છે. આની ગણત્રી કરતી વખતે એક મિનીટમાં નેવુ ફુટની ઝડપે છબી દોડે છે એ ખ્યાલ સૌથી આગળ રાખવામાં આવે છે. એનાજ ઉપરથી સંગીતનું નિયોજન થાય છે.

ચિત્રો પૂરાં થાય એટલે એમાં રંગ પૂરવામાં આવે છે. અને એક સંપૂર્ણ રંગીન ચિત્ર બનતાં પહેલાં ઘણાં ઘણાં છૂટક ચિત્રોનો એમાં સમાશ કરવો પડે, કારણકે એક એક ચિત્ર એ તદ્દન જૂદી વસ્તુને રજુ કરતું હોય છે.

આટલી તૈયારી પછી આ ચિત્રો કેમેરા સન્મુખ પહોંચે છે. અને કેમેરામેનને એ દરેક ચિત્ર જૂદું જૂદું કેમેરામાં ઉતારવું પડે છે. ચાલુ ચિત્રો જેમ કેમેરાની મોટર શરુ કરી એટલે પત્યું એમ અહીં નથી થતું.

આ આખો વખત દરમિયાન સંગીત દિગ્દર્શક એના ગીતધ્વનિની તાલીમ કરતો હોય છે. ચિત્રમાં આવતાં હલનચલનના વેગ સાથે એના સંગીતનો વેગ બરાબર બેસે ત્યારે જ ખરું ચિત્ર બને. આ સારુ

સેકન્ડના ચોવીસમા ભાગ લગીની કાળજી લેવાય છે એનો એના પ્રેક્ષકોમાંથી બહુ થોડાને ખ્યાલ હશે.

આની સાથોસાથ પાત્રોના સંવાદ બોલનારાઓને પણ પૂરતી તાલીમ અપાય છે અને એમને બરોબર ખ્યાલ આવે એ સારુ ચિત્રની મૂંગી પ્રત વારંવાર ચલાવવામાં આવે છે. છેવટે એ ધ્વનિ આલેખાય છે અને ચિત્ર પ્રેક્ષકોના મનરંજન માટે સંપૂર્ણ રીતે તૈયાર બન્યું ગણાય છે.

એ ઉંદરડીએ જે શક્યતાઓ જન્માવી છે એનો આપણને ખ્યાલ આવવો મૂશ્કેલ છે. પણ કોક દિવસ 'સ્નો વ્હાઈટ'નો કોક વંશજ ફાંટાબાજ તારક તારિકાઓનું સ્થાન લેતો નવાઈ પામવા જેવું નહીં રહે.

આટલું જોઈએ છીએ અને હિંદમાં આ માટે નજર નાંખવા જઈએ છીએ એટલે નિરાશા સિવાય બીજું કાંઈ મળતું નથી.

આપણાં ચિત્રો.



આ લપટ કેમ બને છે? એમાં આપણે વિષયની એક બાજુ જોઈ ગયા. દરેક ચિત્રને એ ક્રિયાઓમાંથી પસાર થવું જ પડે છે. પણ એની જાણ એકલાથી ચિત્રોનું મૂલ્યાંકન નહીં થઈ શકે. એ માટે ચિત્રના વિવિધ અંગોનું, વિકાસક્રમમાં એમના સ્થાનનું અને આજની એમની હાલતનું સાધારણ જ્ઞાન હોવું જરૂરી છે. આ જ્ઞાન આપવાની સાથે એક નવી રીતે એ આપણાં ચિત્રોની સમીક્ષા પણ કરી જાય છે.

'આપણાં ચિત્રો'માં ચિત્રોના અંગોની નીચેના વિભાગવાર સમીક્ષા કરવાનો પ્રયત્ન કરવામાં આવ્યો છે.

(૧) વસ્તુ અને વાર્તા

(૨) દિગ્દર્શન

(૩) ચિત્રાલેખન અને ધ્વનિઆલેખન

(૪) સંગીત અને નૃત્ય

(૫) ચિત્રતંત્રઃ સંસ્કરણ અને સાતત્ય

(૬) અભિનય

(૭) દૃશ્ય, વેશભૂષા, અને રૂપપલટો



સુપ્રસિદ્ધ અંગ્રેજી સામયિક લાઇફ એન્ડ લેટર્સ ટુડેમાં હમણાં જ એક લેખમાળા આવી હતી. રિચાર્ડ ગ્રિફિથે હોલીવુડનાં ૧૯૩૦થી આજ લગીનાં ચિત્રોને અમેરિકાની સામાજિક આર્થિક અને રાજકીય પરિસ્થિતિના પલટાની નજરે અવલોકયાં હતાં. આપણે ત્યાં આ પ્રયોગ અત્યારે કદાચ ન અજમાવી શકાય. જીવનના પલટાતા રંગોનાં પ્રતિબિંબ પડદો ઝીલે છે એ વાત સાચી છે પણ આપણે ત્યાં એ પ્રતિબિંબિત થતાં થતાંમાં તો વિકૃતિ ભોગવી લે છે. પરિણામે પડદો વાર્તાની નજરે મોટે ભાગે દંભી પ્રચાર અને પોકળ ઉપદેશનું સાધન બની ગયો છે.

ઘણીવાર આજે પણ બોલપટ--ચિત્રપટ એ કુમળા મન પર ખરાબ અસર કરે છે માટે એ ત્યાજ્ય છે એવો ધ્વનિ કાઢવામાં આવે છે, અને એને નાબૂદ કરવો જોઈએ એવી જેહાદ જગાવવાની પણ વાતો કરવામાં આવે છે. એ પ્રશ્નના ગુણદોષની ચર્ચા અહીં ન કરવી જોઈએ. સહુને પોતપોતાના મત ધરાવવાનો અધિકાર છે જ. પણ આ વસ્તુનો

વસ્તુ અને વાર્તા

દલીલ ખાતર સ્વીકાર કરીએ તો પણ એમાંથી ફલિત થતી વસ્તુને માટે કદાચ આ પંડિતો તૈયાર નહીં હોય. આ લોક આ તર્કથી એટલું તો કબુલ કરે છે કે ચિત્રપટ એ પ્રચારનું ઉત્તમ સાધન છે. જો એ ઉત્તમ સાધન ન હોત તો કુમળાં મન પર અસર શી રીતે કરત? અને જો એ ઉત્તમ સાધન છે તો શા માટે એને સારા ઉપયોગ માટે વાળવામાં ન આવે? શા માટે એને જીવનનાં દૂષણોનો જ આદર્શ ધરવાનું સાધન બનવા દેવામાં આવે?

અને આથી જ સવાલ પૂછવાનું મન થાય છે કે આમ કેમ બને છે? શા માટે બોલપટની વસ્તુ એવી હોય છે કે જેમાંથી જીવનના સાચાં મૂલ્યોને વણસાડી દે એવો ધ્વનિ નીકળે છે? નિર્માતાઓની નજર જ એવી વિરૂપ થએલી છે કે એમનાં માનસ જ એવાં વિકૃત થએલાં છે કે જેથી આ સિવાય બીજું એમને સૂઝતું નથી? કે એમના સિવાય બીજો પણ કોઇ આને માટે આ સ્થિતિને માટે દોષિત છે?

સવાલનો જવાબ આપતા પહેલાં એક વસ્તુ યાદ રાખવાની જરુર છે. નિર્માતાઓ ધંધાદારી માણસો છે. સમાજરચનાએ પોષેલી તમન્નાઓ એમણે દિલમાં સંઘરી છે અને ઉછેરી છે. એમને પૈસા કમાવા છેઃ લોકને રીઝવીને, સંતોષ પમાડીને, આશ્વાસન દઇને, એ સાચા છે, સમૃદ્ધ છે, સહિસલામત છે એની ખાત્રી આપીને. ઉદ્યોગ એ લોક કહે છે–અને એમાં ખોટું પણ શું છે–કે એમનું કામ ઉપદેશ આપવાનું નથી. કોઈને જીવન સુધારવું હોય તો એ વચ્ચે નથી આવતા. કોઈને જીવન બગાડવું હોય તો એ અંતરાય નથી નાખતા. તો પછી શા માટે એમને જ માથે આ વિકૃતિનો ઓળીઓ ઘોળીઓ આવીને પડે?

આમાંથી સાચી વાત બહાર આવે છે. જૂની કહેતી છે કે ખપ તેનો શોષ નહીં. અર્થરચનાનો પણ એ જ નિયમ છે. જરુરિયાત હોય

એટલે જ ઉત્પાદન થાય; એ વિના થાય તો એની અવગતિ થાય. આપણાં બોલપટને માટે પણ આ વસ્તુ સાચી છે. નિર્માતાઓ બોલપટના થોકના થોક ખડકે જાય છે—લોકરુચિને સંતોષે એવાઃ સમાજરચના અને અર્થરચના સુરક્ષિત છે એમ પ્રતિપાદિત કરે એવા. લોકને જે જોઈએ છે તે જ મળે છે. અને લોકને આવાજ ચિત્રો જોઈએ છે.

રખે કોઈ આને વાંકદેખા થવાનો કે કોયા થવાનો પ્રયત્ન માને. આ સિવાય બીજી કશી જ વિચાર સરણીથી આ સવાલનો જવાબ નથી મળતો. અને આજ સાચો જવાબ છે એનો પૂરાવો પણ મળી રહે છે. સમાજરચના ઉપર ઢાંકવામાં આવતો સુરક્ષિતતા અને ન્યાયનો અંચળો ભેદે એવાં કથાનકો અપવાદ રૂપે આપણી સામે આવ્યાં છે. ટિકીટ બારીએ એમની શી વલે કરી છે? અને જેમના પર ટિકીટ બારીએ થોડા કૃપાકટાક્ષ ઢાલવ્યા હોય એવા ચિત્રોમાંથી ય પ્રજાએ શું સંઘર્યું છે? 'રખિયા બંધાવો' રટતા કેટલા 'દુનિયામેં હરેક ચીજકી કિમત હૈ' એ સંભારે પણ છે?

એક બીજો સવાલ અહીં ઊભો કરવામાં આવે છે. એક વર્ગ આજે એમ કહે છે કે ચિત્ર એ કેવળ આનંદનું, મન બહેલાવવાનું, ભૂલાવાનું escapeનું સાધન છે. જીવનસંગ્રામની તીવ્રતા ઘડીભર વિસારે પાડવા અમારે કાંક જોઈએ છીએ. છબીઘર અમારી એ જરુરિયાત પૂરી પાડે છે. શા માટે ત્યાં પણ અમારા ઉપર એનાં એ જ રોદણાં એના એ જ હાયપોકાર ખડકો છો? એ સહુ તો અમે જોઈએ છીએ, અનુભવીએ છીએ. છબીઘરમાં એની પુનરુક્તિ નથી ખપતી. સવાલ આટલેથી જ અટકતો નથી. પણ એ તો ચિત્રના પ્રયોજનનો નવો પ્રશ્ન લોક સામે ધરે છે.

રંજન એ જ જો બોલપટનો કે એ નજરે જોઈએ તો કલા અને સાહિત્યનો હેતુ હોત તો કલાનું આજે કોક અકલ્પ્ય સ્વરૂપ

આપણે જોતા હોત. એમાં સંવેદના ન હોત. સંવેદનાને મૂર્ત કરતી માનવતાએ ન હોત. જીવનની સાથે કદમ મીલાવી ચાલતી વાસ્તવિકતા ન હોત. એમાં હોત કેવળ પરિહાસના રૂપમાં વિકૃત થએલો પોકળ આનંદ. ભૂલાવાનું ઔષધ.

કદાચ આપણે ઉંડા પાણીમાં ઉતરતા જઈએ છીએ. આવી વસ્તુઓના હેતુની ખોજ જમાનાઓ થયાં ચાલ્યા કરે છે પણ કોઈએ હજુ સર્વમાન્ય કીમિયો શોધ્યાનું ધ્યાનમાં નથી. પણ હેતુની શોધ કરતા હોઈએ કે ન કરતા હોઈએ. પહેલી વસ્તુ વધારે સ્પષ્ટતાથી બહાર તરી આવે છે; કે જો આપણને આજે વાર્તા અને વસ્તુને નામે તકલાદી વસ્તુ મળતી હોય તો એનું કારણ એક જ છે કે એ વસ્તુની આજે માંગ છે અને વહેપારીનું કામ માંગને પૂરી પાડવાનું અને નાણાં કમાવાનું છે. માંગ સારી ખોટી છે તેની પરખ કરવાનું નહીં.

*   *   *

લંબાઈ ગએલી ચર્ચા પછી આપણે મૂળ વિષય પર આવીએ. હિંદી બોલપટની વાર્તાનો ઈતિહાસ આલેખવો એ કપરું કામ છે. અને અંગત પસંદગી નાપસંદગીનો સવાલ એને વધારે કપરું બનાવે છે. એમાં ય જ્યારે વસ્તુવિકાસની કેડીઓ મળવી જ મૂશ્કેલ હોય ત્યાં શી વાત કરવી? છતાંય સંધાય એ અંકોડા સાંધીએ.

હિંદનું પહેલું બોલપટ ' આલમઆરા ': ઉર્દુ તખ્તો, ચમત્કાર, અને પંચવિધ વસ્તુઓનો ખીચડો. અહીંથી સીધા બે ફાંટા પડ્યા: એક ચાલ્યો જૂના નાટકોને ચીલે અને બીજો ઉપડ્યો ધાર્મિક કથાનકો પર: ઈંદ્રસભા, લયલા–મજનુ, શીરી–ફરહાદ અને બીજા કોડીબંધ નાટકો માદને અને મુંબાઈની બીજી કંપનીઓએ તરતા મૂક્યા. બીજી બાજુથી પૌરાણિક કથાનકો પર નિર્માતાઓએ હાથ અજમાવવા માંડ્યો. કારણ સ્પષ્ટ હતું. બોલપટનું ચિત્રતંત્ર હજુ નિર્માતાઓને

હાથ લાધ્યું ન હતું. લોક બોલપટને બોલતું, ગાજતું, વાજતું નાટક જ સમજતા હતા. અને વળી પાછો '૩૦–'૩૨ની ચળવળનો સમય હતો. બલિદાન અને કુરબાની વિફળ નથી જતાં એ આશાવાદ ઉપર જ રાષ્ટ્ર જીવતું. આના સીધા પરિણામ રૂપે તો કથાનકને ન ગણાવી શકાય પણ આની યે અસર તો હતી જ.

થોડો સમય ગયો અને બોલપટની નવીનતા ન રહી. સીધા પડદા પર લેવાતાં પેલાં ગીતોમાં અને રંગભૂમિ પર ગવાતાં ગીતોમાં લોકને સામ્ય લાગવા માંડયું. શરુઆતનો ઉત્સાહ મંદ થતો ચાલ્યો. અને નિર્માતાઓને નવી કેડી પકડવાની જરુર પડી. આ નવી કેડી હતી મુસ્લિમ કથાનકોની. પ્યાર મહોબ્બતની વાત હોય, થોડા સ્ટંટ હોય, શાહજાદી પર પડતી મુસિબતનો બહાદર જવાન સામનો કરતો હોય. કાવત્રાબાજ વઝીર રાજ અને શાહજાદીને મેળવવાનો પ્રયત્ન કરતો હોય, કોઈ ફકિર ઓલિયાના જાદુને લીધે અને બહાદર જવાનની જહેમતને લીધે આ બધાનો સુખી અંત આવે અને અંતમાં સારાનું સારું થાય અને ભૂંડાનું ભૂંડું: આવા થોડાક મુદ્દાપર જૂદા જૂદા રંગ રોગાન થાય. વઝીર પ્રજાપર જૂલ્મ કરે એટલે થોડો દેશભક્તિનો મહિમા ગાવાનું ઠેકાણું મળે. કોકવાર વળી હિન્દુ મુસ્લિમ એકતાનો સબક શીખવવામાં આવે. અને આવતા યુગની ઝાંખી હોય કે પછી રંગભૂમિનો વારસો હોય એમ આર્ય સ્ત્રીના ધર્મનું કડક શબ્દોમાં ભારે અવાજે અને ચાલીસના પીડર પર ચાલતું એક ભાષણ કાને અથડાઈ જાય. કેદખાનામાં બેઠેલો જવાન ભારે મુસિબત વચ્ચે પણ એક તાલબદ્ધ ગીત સંભળાવી જાય. પંદર સત્તર હજાર ફુટની લાંબી ફિલ્મ હોય એટલે ઘોડદોડ, ફેંટબાજી, થોડા પ્રેમ પ્રયોગો, પંદરેક ગીતો એ સહુનો સમાવેશ થઈ શકતો. આની સાથોસાથ જ જૂના નાટકોનું ચિત્ર રૂપાન્તર કરવાનું કામ ચાલુ હતું. બીજી બાજુ પૌરાણિક વિષયો, કેમેરાને થોડી ખૂબી બતાવવાની તક આપતા ચમત્કાર સહિત પણ ચિત્રિત થતા. મૂંગા ચિત્રોની નિશા અને બોલતા ચિત્રોની ઉષા વખતે

તખ્તા પર જેમ જીવતા જાગતા બેઆનીના નાચના જલસા થતા તેમ અહીં ચિત્રમાં જ અંગભંગ દાખવતા, અને કોઈ મોટા પરબિડિયા પર નાનકડી ટિકીટ ચોંટાડી હોય એવા અને એટલા કપડાંવાળી એંગ્લો-ઇંડિયન છોકરીઓના 'નૃત્ય પ્રયોગો' થતા. સાથોસાથ કોઈ કીમિયાગર, કોઈ ઓલિયા, કોઇ ફકિર, કોઈ સંન્યાસી દુઃખ પડે ત્યારે ધીરજ દેવા અને સભારંજન ખાતર ગીત ગાવા હાજર રહેતા. નાટકના વારસા તરીકે ચિત્રમાં જ એક વિદુષકનું પાત્ર ઉમેરાતું જેને માર ખાવાથી માંડીને નાયક નાયિકાને મદદગાર થવા સુધીનું કામ કરવું પડતું. કોકવાર કોઈ 'મુન્શી' યા 'પંડિત' એની દયા ખાઈને એને સારુ પણ પ્રેમ પ્રસંગની કોક યોજના કરી દેતા.

આમ વાર્તા વહેણ અતિ સાંકડી નહેરમાંથી વહેતું. ગામનો કૂડો કચરો એમાં તણાતો. એનું વહેણ ડોહળાતું.

અને આવામાંજ આવ્યું પૂરણભક્ત. વસ્તુ તરીકે એમાં જૂની ધરેડ જ હતી. ચમત્કાર ઉપર આધાર રાખવાની એને ફરજ પડી હતી. પણ એ છતાં એમાં કેટલાક નવા વળ હતા; ચિત્રતંત્રની સમજ હતી. સંગીતના ઉપયોગનું ભાન હતું. અને એ સાથે દિગ્દર્શકની બધા અભિનેતા અભિનેત્રી પાસેથી કામ લેવાની શક્તિ હતી. શરુ શરુમાં મામુલી ગણી કઢાએલા આ ચિત્રે હિન્દી ચિત્ર ઉદ્યોગને નવી દિશા બતાવી. અને અનુકરણ કરવામાં અનહદ કાર્યક્ષમતા દાખવતા આપણા ચિત્રનિર્માતાઓએ પૂરણભક્તને ધ્યેય તરીકે રાખી કામ લેવા માંડયું. આમાં કાંક સફળતાની સાથે એમણે એક નવી ટેવ પણ કેળવી લીધી. એ હતી ધીમા વેગની Slow Tempoની અથવા જેને બંગાળી ટેમ્પો કહેવામાં આવે છે એની. કોઈ ભાષણને ખાતર, કોઈ ગીતને ખાતર, કે ગમે તે કારણે વસ્તુનો વેગ ધીમો પાડી દેવામાં આવતો. ધીરે ધીરે ઘંટીના પડિયામાં ઘૂંટાતો હોય એમ અભિનેતાનો અવાજ આવતોઃ લઅઅઅ ક્ષઅઅઅ મઅઅઅ ણઅઅઅ.

પણ આપણે જરા આપણી વાતથી બહાર ગયા. વાર્તા અને વસ્તુ વિષે પૂરણભક્તે જે કર્યું તેના કરતાં ચંડીદાસે વધુ કર્યું. અલબત્ત હજુ વાર્તા એનાં દેવદેવીઓ, મંદિર, ધર્મ, આચાર વિગેરેનાં જાળામાંથી બહાર નહતી નીકળી. પણ વાસ્તવિકતા સાથે વાર્તાએ નવી નવી પ્રીત બાંધવા માંડી હતી. Melodrama કરુણતાની શેખીની જગાએ, પ્રસંગની ભયંકરતાની જગાએ, થોડું દર્દ, થોડી આર્દ્રતા આવવા માંડી.

હજુ વાર્તા, તખ્તો, પુરાણ, અને રજવાડાનાં વર્તુલની બહાર નહતી નીકળી. નવી ભોંય ભાંગવાની એની ઈચ્છા પણ નહતી જણાતી. થોડાંક મૂંગા હતાં ત્યારે વખણાએલા અને જેને સામાજિક કહેવામાં આવતા એવા ચિત્રો બોલતા થયા હતા. પૂરાણ કાળના રજવાડીની જગાએ અમેરિકન કાઉબોય જેવા ચોકડાનાં ખમીસ પહેરતા અને આંખે કાળી પટ્ટી (mask) ચઢાવતા આજના રજવાડાની વાતો આવવા માંડી હતી. પણ એનું સૂત્ર (formula) તો એનું એ જ હતું: પ્રધાનઃ જવાનઃ કુંવરી. અને આધુનિક બનવામાં એટલું તો સુખ હતું કે વિના સંકોચે એક જ રિવોલ્વરમાંથી સાઠ સિત્તેર કારતુસ ફોડી શકાય; મોટરમાં કૂદકા મારી શકાય; સીગારેટ પી શકાય; મોનોકલ લગાવી શકાય. અને આવી તો અપરંપાર શકયતાઓ એમાંથી મળતી.

એક વસ્તુ સાચી કે ચિત્રની વાર્તા કાળના પગથિયાં ઉતરી આધુનિક જમાનામાં આવવા મથતી હતી. પણ તદ્દન અર્વાચીન બનતાં એને ટિકીટ બારીની જબરી બીક હતી. અર્વાચીન બનતાં બનતાં પણ એ લગભગ પ્રાગૈતિહાસિક માનસિક દશાને પોષવાની વાતો કરતી. શ્રી. મોહનલાલ દવેની વાતોમાંથી આજનું શિક્ષણ ખરાબ, આજના આચાર અનીતિમાન, આજના વિચાર વાહિયાત આવો ધ્વનિ, સતી-ધર્મની ઘેરી ઉંડી ઘૂંટાએલી શિક્ષા સાથે નીકળતો. બીજી બાજુ પ્રભાત

થતાં કમળની પાંખડીઓ ખૂલે એમ 'સંસાર લીલા' જેવા ચિત્રનું નિર્માણ થતું. મોટે ભાગે આવા ચિત્રો હાથીપગા જેવા હતા. હાથીના પગલામાં સહુ પગલાં સમાય એમ આવા ચિત્રોમાં પણ સહુ તત્વોનો સમાવેશ કરવામાં આવતો અને પાછું છેલ્લે છેલ્લે પણ ટિકીટ બારી રુસણું ન લે માટે જીવતા જાગતા અઢી ઈંચના જાંગીઆવાળા નૃત્યો પણ આવતાં.

શિક્ષિત પ્રેક્ષકો હજુ હમણાંજ હિંદી ચિત્રો જોતાં થયા હતા. અને પૂરણભક્ત, ચંડીદાસ, માયા મચ્છીંદ્ર, વિગેરે પછી પાછી એમની પસંદગી પરદેશી ચિત્રો તરફ વળતી હતી. પરદેશમાં બોલપટમાં થતા ગજબ ફેરફાર પર એ લોક હિંદી ચિત્રનિર્માતાઓનું ધ્યાન દોરતા. હોલીવુડના હાથના મેલ જેવી રમતમાં બ્રિટનનો એલેક્ઝાન્ડર કોર્ડા હોલીવુડનેજ હરાવતો હતો એ વસ્તુ પણ આપણા ચિત્રનિર્માતાઓની નજરે પડી હતી. લોકની વૃત્તિ હવે પૌરાણિક રજવાડી કે મુસ્લિમ કથાનકો તરફથી પાછી ફરી હતી. એમને આજની એમની વાતનાં દર્શન પડદા પર કરવાં હતાં. પણ હજુ ચિત્રનિર્માતાઓને વિશ્વાસ નહતો પડતો. 'તૂફાન મેલ'ની અકલ્પ્ય આર્થિક સફળતા એમને પાછી જુની ધરેડમાં તાણતી હતી. 'ચંડીદાસ'ના નિર્માતાઓના નસીબે પણ 'ડાકુ મન્સુર' 'જોશે ઈંતેકામ' અને 'ઈંકિલાબ' (After the Earthquake) લાગ્યા હતા.

સાથોસાથ પરદેશના સામાજિક ચિત્રોએ એમના ઉપર કામણ કર્યું હતું. A Free Soul અને એ સાથેની વકીલ અને વકીલાતને વળગેલી ચિત્રમાળાના પડઘા પણ હિંદી ચિત્રોમાં પડવા માંડયા હતા. મિસ ૧૯૩૩, અને ઇંદિરા એમ. એ. (ખરી રીતે એ ફ્રી સોલનું હિંદીકરણ છે) ના મંડાણ થઇ ચૂક્યા હતા. આબોહવા સામાજિક ચિત્રોથી ગૂંજતી હતી. જેમાં એક સામાજિક ચિત્ર ઉતારવું એ દુસ્સાહસ ગણાતું ત્યાં દરેક ચિત્રનિર્માતાએ એક એક સામાજિક

ચિત્ર બનાવવાની હામ ભીડી. શ્રી. મુનશીની વેરની વસુલાત, ચંદુલાલ શાહની બેરિસ્ટરકી બીબી, ચૌધરીનું આજકલ અને કોલ્હાપુરનું નિગાહે નફરત, અને હાફિસજીની ભારતકી બેટી. સહુ જગાએથી સામાજિક કથાનકો પર હાથ અજમાવવામાં આવતો હતો દેવકી બોઝ બન્નેનો સમન્વય સાધતા હોય એમ જીવન–નાટક રચતા હતા. (આજનું જીવન અને ગઈ કાલનું નાટક!)

અને એવામાં આવ્યું દેવદાસ. આખા હિંદની ચિત્રશોખી જનતાને મૂળમાંથી હલાવી દેતું ચિત્ર. એક અગ્રગણ્ય ચિત્ર નિર્માતાએ 'દેવદાસ'ને અકસ્માત ગણાવ્યો હતો. એ કથન ઘણે અંશે સાચું છે. 'દેવદાસ'નો ઈતિહાસ જોઈએ તો એ વાતની ખાત્રી થશે. 'દેવદાસ' બંગાળીમાં ઉતરી ગયા પછી એની સફળતા જોઈનેજ (જેમ ચંડીદાસનું થયું હતું) એનું હિન્દીકરણ કરવાનો ખ્યાલ આવેલો. અને છતાંય બે વચ્ચેનો તફાવત જોવા જેવો અને સમજવા જેવો છે. પણ એ સાથે આપણે ઓછા લેવા દેવા છે.

દેવદાસની હિન્દી ચિત્રઉદ્યોગપર અજબ અસર હતી. હવે વાર્તાના વળાંકોમાં નિરાશા, ભાંગેલા હૈયાં, તૂટેલા તાર બધું વણાવા માંડયું. આપણા જ નહીં દુનિયાભરના ચિત્રનિર્માતાઓની એ ખાસિયત છે: ચળણી હોય ત્યાં લગી સિક્કાને પૂરેપૂરો વટાવી લેવો. આમ સામાજિક કથાનકો પર ચિત્રો રચાવા માંડયા. બંગાળી ચિત્ર નિર્માતાઓ જેઓ અખિલ હિંદ માટે હિંદી બોલપટો તૈયાર કરતા એમણે તો હવે સામાજિક કથાનકોજ હાથ ધરવા માંડયા. પણ ચિત્રઉદ્યોગના એક થરમાં આની કશીજ અસર ન હતી. ત્યાં તો હજુએ પેલી કાળી પટ્ટી (Mask)નું સામ્રાજ્ય ચાલતું હતું. અને હવે જરા નવીનતા અને વિવિધતા ખાતર જુવાનને બદલે યુવતી પરાક્રમનાં કામ કરતી. હંટરવાલી ચિત્રક્ષેત્રમાં આવી ચૂકી હતી. આ સ્ટંટ ચિત્રોને કદી પણ હથિયારબંધીનો કાયદો લાગુ પડયો નથી. અને હજુએ એમની ગરડ ચાલ્યા જ કરે છે.

સામાજિકચિત્ર તરફનો ઝોક 'છાયા'થી પૂર્ણપણે આવ્યો ગણાય. એનાં ગીતથી અને બહુ ઓછા ટકાને માટે એના આદેશથી 'છાયા' એ બતાવી આપ્યું કે હિંદી ચિત્રમાં પણ જો સામાજિક પ્રશ્ન ગુંથાય તો દુસ્સાહસ જ થાય એ વાત ખોટી છે.

ત્યાં પ્રભાતે એક નવીનતા તરતી મૂકી. 'સંત તુકારામ' શકવર્તી બન્યું. આવકની નજરે, પ્રાન્તીય ભાષામાં ઉતરેલા કોઇ પણ ચિત્ર કરતાં અને કદાચ હિંદમાં બનેલા કોઇ પણ ચિત્ર કરતાં તુકારામની આવક વધી છે. આનું પરિણામ આવ્યું અનુકરણમાં. 'સંતો'ની હારમાળા શરુ થઈ.

અત્યારે આ સ્થિતિમાં આપણાં ચિત્રોનાં વાર્તા અને વસ્તુ આવીને ઊભાં છે. એક બાજુથી સામાજિક કથાનકો જીવનની વધારે અને વધારે નજદિક જવાં લાગ્યાં છે. બીજી બાજુથી વિવિધતા ખાતર ઐતિહાસિક કથાનકો પર હાથ અજમાવાય છે (વિદ્યાપતિ, ગોરખ આયા, પૂકાર, સલાહુદ્દિન) ત્રીજી બાજુથી જે રામને જરાકે બદલાવાની ઇચ્છા નથી એવા રજવાડી અને પંચભેળ ખીચડા જેવા કથાનકો પણ કચકડાની પટ્ટી પર આવી જાય છે.

આ લાંબા ગાળા દરમિયાન બે વસ્તુ ખૂબ વેધકતાથી બહાર આવી છે. એક છે આપણા ચિત્રનિર્માતાઓની અનુકરણની અપરિમીત શકિત, બીજી છે નવું ક્ષેત્ર ખેડવાની એમની સાહજિક બીક. અપવાદો એમાં છે પણ અપવાદો જ આ વસ્તુને સાબિત પણ કરે છે.

આટલે આવ્યા પછી સવાલ એ થાય છે કે આ બધું તો ઠીક. પણ ચિત્રપટની વાર્તા અને વસ્તુમાં શી શી ચીજો હોવી જોઈએ? અને એ શી રીતે રજુ થવી જોઈએ?

પહેલાં જ કહ્યું છે તેમ આ સવાલનો મગની બે ફાડ જેવો જવાબ આપવો મૂશ્કેલ છે. વૈજ્ઞાનિકો જે ઢબે કામ લે છે એ ઢબ

અહીં નથી ચાલતી. અહીં તો જાત જાતનું માનસ ધરાવતા, જૂદા જૂદા ફાંટાબાજ વિચારો ધરાવતા, તદ્દન વિભિન્ન હોય એવી રસવૃત્તિવાળા પ્રેક્ષક સમુદાયને રીઝવવાનો હોય છે.

પણ સવાલ આવ્યો છે ત્યારે એનો જવાબ દેવો જોઈએ. વાર્તા વખતે જ નીચેની વસ્તુઓ પર ખાસ ભાર દેવાવો જોઈએ.

(૧) વાસ્તવિકતા (Realism)

(૨) સંભવનીયતા (Probability)

(૩) નાટ્ય તત્વ (Dramatic element)

(૪) પાત્રાલેખન

(૫) સૂત્રબદ્ધતા

(૬) રજુઆત (Presentation)

વાસ્તવિકતા

આજે વધારે વપરાતો અને ઓછો સમજાતો શબ્દ એ વાસ્તવિકતા છે. સાહિત્યના ક્ષેત્રમાં કે કલાના ક્ષેત્રમાં જ્યાં જુઓ ત્યાં આજે વાસ્તવવાદનાં દર્શન અને ઘર્ષણ દેખાય છે. બોલપટના ક્ષેત્રમાં પણ એ 'વાદનાં નહીં તો એના વિવાદનાં દર્શન તો થયાં જ છે. પણ આપણે એ વિષેની વિગતમાં ન ઉતરીએ. આપણે કેવળ બોલપટની વસ્તુમાં વાસ્તવિકતાના સ્વરૂપ અને આવશ્યકતા ઉપર જ વિચાર કરીએ.

નાટકને તેમ જ બોલપટને જીવનનું પ્રતિબિંબ બન્યા વિના નથી ચાલવાનું. એક યા બીજા રૂપે એને actuality નો પ્રવર્તમાન સ્થિતિનો કે authenticity હુબહુ રૂપનો આશ્રય લેવો જ પડે. અને હવે તો કલ્પનાના પ્રદેશમાં પણ વૈજ્ઞાનિક આધાર વિનાની કલ્પના ન કરી શકાય. એચ. જી. વેલ્સે એક મૂંગા ચિત્રની (નામ તો આજે યાદ નથી; ઘણું ખરૂં Metropolis હતું યંત્રવાદની સમીક્ષા કરતું અને કાર્યક્ષ-

મતાને નવા દેવરૂપે બેસાડતું ચિત્ર હતું ઘણું ખરું ચુફ્તાનું બનાવેલું હતું.) ટીકા કરતાં લખ્યું હતું કે ભવિષ્યના શહેરનો વિકાસ Vertical (આકાશમુખી) નહીં Horizontal (ક્ષિતિજમુખી) થશે. દાખલો એટલા માટે આપ્યો છે કે ભવિષ્યની કલ્પનાને માટે જો વિજ્ઞાનનો આધાર ન હોય તો એ કલ્પના પણ ઉવેખાય છે. પ્રમાણભૂત કલ્પનાજ આજે ચાલી શકે. આ વાત જેમ રજુઆત માટે સાચી છે એટલીજ વસ્તુ અને તેના વિકાસ માટે પણ સાચી છે, અને એટલું સુખ છે કે મનોરંજન અર્થે આપણે બધું જ નભાવી લેવું જોઇએ એવો તર્ક આજે ગંભીરતાપૂર્વક રજુ કરવામાં નથી આવતો.

પણ એક બીજી રીતે વાસ્તવવાદ અને બોલપટમાં વસેલી વાસ્તવિક્તા ઉપર હૂમલો કરવામાં આવે છે. માર્કસીઅન પરિભાષામાં એ કદાચ વર્ગીય હૂમલો પણ હોય. એમ કહેવામાં આવે છે કે વાસ્તવવાદને નામે આજે ગામની ગટરજ આગળ ધરવાનો આગ્રહ કરવામાં આવે છે. શા માટે રૂડી રૂપાળી વાડીનાં દર્શન બોલપટપર ન થાય? શા માટે ઉકરડોજ ધરવામાં આવે? શા માટે ખીલેલાં ગુલો અને ચમન જોવાં ન મળે?

આમ બોલવામાં સૂગાળવાપણું હશે કે નહીં તે કહેવું મૂશ્કેલ છે. પણ એનો ધ્વનિ સાચો છે. ભાવનાતિરેક મનોદશા (morbid mentality) ખાતરજ જો ગામની ગટરો દેખાડવામાં આવતી હોય તો તે વસ્તુ ખોટી છે, ત્યાજ્ય છે. પણ જો એમાં સચ્ચાઈ હોય,. આદમિમિતનો આદેશ હોય અને નાટચ તત્વ (dramatic element) હોય તો કેવળ એ ગટર છે એટલા ખાતર જ એ વર્જ્ય ગણાવી ન જોઇએ.

એક બીજો તર્ક પણ આ વિષે કરવામાં આવે છે. કહે છે કે કલાનો હેતુ અને પ્રયોજન તો જીવનને સુંદર કરવાનો છે. જે વસ્તુને

કલા હાથ પર લે એને સુંદરતર ન બનાવે તો કલાનો હેતુ માર્યો જાય છે. પણ આ વિચારના પુરસ્કર્તાઓ એક વાત વિસરી જાય છે. એ એ છે કે સુંદરતા અને સત્ય વચ્ચે કદી પણ વિરોધ નથી, ન હતો અને સંભવી નથી શકતો. વસ્તુ પરત્વેની પૂરી વફાદારીમાં જે સુંદરતા છે તે કદાચ ક્ષિતિજે ચોંટી રહેતી રંગાવલીમાં નથી.

એટલે કોઇ શુચિતાદંભને કારણે, કોઈ પૂર્વગ્રહની આળપંપાળ ખાતર વાસ્તવિકતાનો વિરોધ ન થવો જોઇએ. એ માટે એકજ કસોટી હોવી જોઈએ: એમાં સંભવનીયતા છે કે નહીં? અને એ સંભવનીયતામાં નાટ્ય તત્વ છે કે નહીં?

સંભવનીયતા

સંભવનીયતાનો વિચાર કરતાં બે વસ્તુઓનો ખાસ ખ્યાલ રાખવાની જરુર છે. એક તો એ કે સંભવનીયતાનો સંકુચિત અર્થ ન કરવો જોઇએ. અને બીજું એ કે એનો વિચાર કરતાં પહેલાં સ્થળ કાળની સ્થિતિ ધ્યાન સામે રાખવી જોઇએ.

એક પક્ષ એવો છે કે કોઈપણ સંજોગોમાં જે બન્યું નથી તે ન બની શકે. આ મત મુજબ તો વાસ્તવદર્શી કલ્પનાને પણ જરાકે છૂટ નથી. કેવળ માનવ અનુભવ જ આ બાબતમાં કામ આવી શકે. બીજા કશાનો આમાં ખપ નથી. આ સંભવનીયતાનો અતિ સંકુચિત અર્થ છે. આ પ્રમાણે તો પોતાનો કે બધાનો અનુભવ જ કારગત થઇ શકે. અને એમ હોય તો કલા સાહિત્ય સહુ ક્ષેત્રની મર્યાદાઓ અતિ સાંકડી બની જાય છે.

પણ આ વસ્તુ સાચી નથી. શિક્ષણે અને અનુભવે કલ્પનાને પણ ઘડી છે. અમુક સંજોગોમાં અમુક માનસિક પરિવર્તનો થાય, કે અમુક સ્થિતિના પલટા આવે એ સાદી સમજથી પણ સમજાય એવી વસ્તુઓ છે. હા એક વાત પર તો ધ્યાન અપાવું જ જોઈએ.

અનુભવ ભંડોળથી, કલ્પનાથી, સાદી સમજથી, જે વસ્તુ અશક્ય મનાય એને સંભવનીયતાનો અંચળો ન ઓઢાડવો જોઇએ. કલ્પના વિહારનું ક્ષેત્ર ટૂંકું કરવાનો સવાલ નથી પણ એની મર્યાદાઓ મુકરર કરવાનો અને સીમાધ્વજો મૂકવાનો સવાલ તો છે જ. કલ્પનાવિહાર કે નિર્બંધ કવિતાને એમનાં સ્વસ્થ અને અંકિત સ્થાન છે. એમની પાંખો કાપવાનો અહીં અણસારો પણ નથી. પણ જ્યારે બોલપટની વસ્તુ વિષે ચર્ચા કરતા હોઇએ એ વખતે એટલું ધ્યાનમાં રાખવું જરૂરી છે કે એમાં કવિતા ઉડ્ડયનો અને કલ્પનાનાં સુશોભનોને પણ શક્યતાઓની સીમામાં રહેવું પડશે. આકાશગંગાની અલકલટ જોયા કરે બોલપટમાં કામ નહીં આવે. સહુના પગ ધરતી પર મંડાયલા જોઈએ. સંભવનીયતાની, માનવ અનુભવે દર્શાવેલી શક્યતાઓની, કેડી પર કદમ મૂકાવા જોઇએ.

નાટ્ય તત્ત્વ (Dramatic Element)

સહુ સમજે અને છતાં બહુ ઓછાં એને સમજાવી શકે એવું આ નાટ્ય તત્ત્વ છે. વસ્તુના મૂળમાં Conflict સંઘર્ષ રહેલો હોય છે. આ સંઘર્ષ પાત્રની પોતાની કોઈ ન્યૂનતાથી આવે કે પછી સંજોગવશાત કોઇના પણ દેખીતા વાંક વિના કેવળ પરિસ્થિતિની ચડઉતરમાંથી જન્મે. આ સંઘર્ષમાંજ અને એના આઘાત પ્રત્યાઘાતોમાં નાટ્ય તત્વ છે. એમાંથી પાત્રોનું ચારિત્ર્ય સ્પષ્ટ રીતે બહાર આવે છે અને માનવતા કે એની શૂન્યતાનો પરિચય આપણને મળી રહે છે.

આ નાટ્ય તત્વની ખોજમાં એક ભયસ્થાન રહ્યું છે. આ નાટ્ય તત્વની રજુઆતમાંજ જો ગૂંચવાડો પેદા થઈ જાય છે તો આ નાટ્યતત્વ નાટકી, કદ્રુપ કરુણતા ભર્યું, અને માનવતાની ઠેકડી જેવું બની જાય છે. આપણા બોલપટોએ (અલબત્ત અનુકરણ કરતાં કરતાં) સસ્તી બનાવી દીધેલા પેલા (emotional crisis) ઉર્મિક્ષોભ કે ભાવસંઘર્ષમાં આ વસ્તુની પ્રતિતિ થશે. સસ્તાપણાને લીધેજ નહીં

પણ રજુઆતની બીનઆવડતને લીધે પણ આ નાટ્યતત્વ કરુણતાના શિખરેથી પરિહાસની ઊંડી ખીણમાં ગબડી પડતું જણાય છે.

આજ વસ્તુને આગળ કરીને એક બીજી વાત કહેવામાં આવે છે. બોલપટ અને નાટક એ બન્નેના ઉપર એક મર્યાદા લાદવાનો પ્રયત્ન કરવામાં આવે છે. આ વસ્તુ પાત્રની subjectiveness આત્મગતતા ઉપર ભાર મૂકી બોલપટ કે નાટકને કેવળ એક યા થોડા પાત્રોના સંઘર્ષના પ્રદર્શનનું વાહન બનાવે છે. અને સર્વાનુભાવતાને નકારે છે. નાટ્યતત્વનો આ સંકુચિત અર્થ છે. સંઘર્ષ કઇ પરિસ્થિતિમાંથી જન્મે છે તેના ઉપરથી જ વસ્તુની વૈયકિતક સામુદાયિક કે બાહ્ય આલોચના થઇ શકે. જો સંઘર્ષ શેકસપીઅરના કરુણાન્ત નાટકોની જેમ પાત્રની પોતાની કશીક ન્યૂનતામાંથી જન્મતો હોય તો વસ્તુએ આત્મગત, કેવળ વ્યક્તિગત રૂપ લે. પણ જો સંઘર્ષ એ કોઈ પાત્રની કમજોરી યા સીરજોરીમાંથી નહીં પણ કેવળ પરિસ્થિતિના ફળરૂપ હોય તો એમાંથી આખી દુનિયાને આવરી લેતું સંઘર્ષણ જન્મે. હા કદાચ કોઈ એક પાત્ર એ કમજોરીનું કે બીજું કોઈ પાત્ર એ સીરજોરીનું વાહક બને (દા. ત. સાવકારી પાશ અને I am a fugitive from the chain gang, You and me, Fury વિ. ચિત્રો.)

એ ખરું છે કે આ સવાલ બોલપટની વસ્તુ કરતાં સાહિત્યના ક્ષેત્ર સાથે વધારે સંબંધ ધરાવે છે. સાહિત્યની ભૂમિકાનો સવાલ આજ ચર્ચાવા લાગ્યો છે ત્યારે આ સવાલને થોડોક સંબંધ હોઇને જ અહીં ચર્ચ્યો છે.

પાત્રાલેખન

આપણાં બોલપટોએ પાત્રાલેખન માટે કોઈ અજબ નિયમ કેળવ્યો જણાય છે. હા એ સાચું કે હમણાં હમણાં એ નિયમને ફગાવી દેતા

અપવાદો નજરે ચઢે છે ખરા. છતાંય અહીં એની વિચારણા જરૂરી છે.

આ જાતનું પાત્રાલેખન એ આપણા છેલ્લા સાઠ સીત્તેર વર્ષના નાટકના તખ્તાનો વારસો છે. માનવતાને એમણે બે ભાગમાં વહેંચી છે. એક સારી—અતિ સારી. બીજી ખરાબ—બિલ્કુલ શેતાની. આથી આપણને ખૂબ ભલા માણસો ઉપર ખૂબ ખરાબ માણસો જે જૂલ્મ ગૂજારે છે તે જોવા મળે છે.

વાસ્તવિકતા આથી જૂદી પડે છે. દુનિયામાં માણસો વસે છે તે ન તો હિમાલયમાંથી ઊતરી આવેલા મહાત્માઓ છે કે ન તો પેલી નર્કની ચિત્રાવલિમાં જોવા મળતા રાક્ષસો. સંજોગ પ્રમાણે અને પોતાના ઘડતર પ્રમાણે જ માણસની વર્તણુંકને સમજાવી શકાય. એમાં કેવળ સજ્જનતા કે કેવળ દુર્જનતા નથી હોતાં. માનવચારિત્ર્યને ઘડતાં બળો એટલાં સહજ અને સહેલાં નથી. એમની કામગીરી અતિ વ્યાપક હોવા સાથે તદ્દન સીધા સાદા ત્રિરાશીના દાખલા જેમ કામ નથી કરતી. બંધ તોડી દોડતી નદીનો પ્રવાહ પોતાના જોસ પ્રમાણે જ માર્ગ મેળવી શકે છે. એટલે જ માણસ મહાત્મા નથી શયતાન પણ નથી.

કદાચ આજ દોષની બીજી બાજુ હોય એમ આપણાં બોલપટોની વાર્તામાં કારણનો motivizationનો અભાવ જોવામાં આવે છે. અમુક પાત્ર અમુક કાર્ય શા કારણે કરે છે એ જ્યાં લગી ચોખવટથી સમજાવવામાં ન આવે ત્યાં લગી વાર્તા સંદિગ્ધ રહે છે. એનાં કારણ–કાર્ય–પરિણામના અંકોડા બુદ્ધિથી પર રહે છે. પાત્રાલેખનમાં એ એક મ્હોટી ખામી ગણાય. એને નભાવી ન જ શકાય.

પાત્રાલેખન માટે ધ્યાનમાં રાખવાની વસ્તુ એ પ્રત્યાઘાતોની સ્પષ્ટતા

છે. અમુક બનાવના પ્રત્યાઘાત પરથી જ પ્રત્યેક પાત્રનું આલેખન સ્પષ્ટ બને છે અને એટલે એ બાબતમાં કશુંય સંદેહયુક્ત ન રહેવા દેવું જોઈએ.

સૂત્રબદ્ધતા

વાર્તાના ઘડતરનું મૂખ્ય અંગ એ હોવું જોઈએ કે એમાંના પ્રસંગો ક્રમાનુક્રમે આવતા અને પરસ્પરથી વિભિન્ન હોવા છતાં એક-રાગતાથી બંધાએલા હોય. છૂટા પ્રસંગો મોતી જેવા હોય છે. જ્યાં લગી એમાં હીરદોરી દાખલ ન થાય ત્યાં લગી એ માળા ન બની શકે. અને જ્યાં લગી એ માળા ના બની શકે ત્યાં લગી એ પ્રસંગોની વ્યક્તિગત કિમ્મત, નાટય તત્વની નજરે, કલાની નજરે, પાત્રાલેખનની નજરે ગમે તેટલી હોય પણ એ મામુલી રહે છે. સૂત્રબદ્ધતાથી જ પ્રસંગો દીપી ઉઠે છે. એમની સંવેદના પૂર્ણ રૂપે પ્રકાશી ઉઠે છે. પાત્રાલેખન વધારે ઓપી આવે છે. અને વેગ આવતાં વસ્તુનું હાર્દ પ્રેક્ષક પર ઘેરી અસર કરી જાય છે.

આ સૂત્રબદ્ધતા માટે કદાચ નિયમ નહીં આંકી શકાય. એમાં જાળવવાના ક્રમ વિષેની વાત તો રજુઆતની ચર્ચામાં થશે. અહીં તો એ વિષે થોડીક જ વાત કહેવાની રહે છે. પ્રસંગોની પરંપરા ગોઠવતી વખતે જે વસ્તુનું ખાસ ધ્યાન રાખવું જોઈએ એ એ છે કે સૌથી પહેલાં તો એમાં ક્યાંય રસક્ષતિ ન થવી જોઈએ. નબળા સબળા પ્રસંગો એ રીતે ગોઠવવા જોઈએ કે પ્રેક્ષકોનો વાર્તામાંનો રસ જરાય ન તૂટે. એની ઉત્કંઠા સદાય જાગ્રત રહે. પાત્રાલેખનના વળાંક એને હૈયે વસી રહે. અને વસ્તુના મુદ્દા માર ન ખાય. ન્હાના બાળકને પાપા-પગલી કરાવતા હઈએ એમ શરુઆત કરી ધીરે ધીરે જમાવટ કરી વસ્તુમાં રસ પેદા કરી, પ્રેક્ષકની આતુરતા વધારતા જઈ પ્રસંગ પરંપરામાંથી વાર્તા સર્જવાની હોય છે.

આની સાથે જ બીજી ધ્યાનમાં રાખવાની વાત એ છે કે પ્રસંગોનો ક્રમ તાર્કિક હોવો જોઈએ. સામાન્ય કલ્પનામાં ઊતરી ન શકે એવા કૂદકા મારવામાં પ્રસંગો માર ખાય છે. ઘણીએ વાર 'આ ક્યાંથી?' એવા ખ્યાલમાં પ્રેક્ષકો પડી જાય છે. વાર્તાની નજરે આ મોટા અંતરાય રૂપ છે.

આનો અર્થ એ નથી કે બુદ્ધિયુક્ત સૂત્રબદ્ધતાનો વિરોધ કરવામાં આવે છે. પ્રેક્ષકો કોઈ કેવળ આંખથી જોવા અને કાનથી સાંભળવા જ નથી આવતા. એ સમજવા પણ આવે છે. અને આને માટે રજુઆત બુદ્ધિયુક્ત હોવાની જરુર છે.

રજુઆત

બધી વસ્તુનો વિચાર કર્યા બાદ એક વસ્તુ સિદ્ધ થાય છે કે બોલપટનો આખોએ આધાર છેવટે તો રજુઆત ઊપર જ છે. રજુઆત નબળી હોય તો જોરદાર કથાનક, બુદ્ધિયુક્ત દિગ્દર્શન, કલામય ચિત્રાંકન, નમુનેદાર ધ્વનિઆલેખન એ બધું નબળું પડે છે. મરેલા જાનવરોના ચામડાંમાં ભૂસું અને કાંઈ ઔષધિ ભરી એમને પ્રદર્શનમાં મૂકવામાં આવે છે. અચ્છી રજુઆતના અભાવે બીજા અંગોમાં સપ્રમાણતા જાળવતા બોલપટની પણ આજ દશા થાય છે.

સૌથી પહેલું એજ સમજવું જોઈએ કે રજુઆત એટલે પ્રસંગોને કેવળ ક્રમબદ્ધ સંખ્યાબદ્ધ કરવાનું જ નહીં. રજુઆત એટલે વાર્તાને ત્હમારા મન પર કાબુ જમાવવા દેવાની સગવડ આપતી વ્યવસ્થા. આખોએ વખત ત્હમને આંજેલા રાખવાની રીત. પ્રસંગોની છણાવટ જ એ રીતે થવી જોઈએ કે પ્રેક્ષકનો રસ સતત રહ્યા કરે, વધે, છેવટે વાર્તાનું હાર્દ એ બરાબર પારખે, અને હૈયામાં એનો ડંખ સંઘરે. રજુઆતનું આ ધ્યેય હોવું જોઈએ.

કેટલાકનું એમ કહેવું છે કે રજુઆતમાં શરુઆત, વિરામ વેળા અને અંત એટલું લક્ષમાં રાખ્યું હોય તો બાકીનું તો એની મેળે આવી મળે છે. ધંધાદારી નજરે કદાચ આ કીમિયામાં દેખાય છે તેના કરતાં વધારે સાચ હશે. પણ આને આદર્શસ્થિતિ તરીકે નહીં સ્વીકારી શકાય. પ્રસંગોની ગોઠવણીમાં કદાચ હલકાભારેની (રસની નજરે) ગોઠવણું થઇ શકે. અને એમાં કશું ખોટું નથી પણ એને નિયમ તરીકે ન સ્વીકારી શકાય.

સાચી વસ્તુ એમ છે કે દરેક વાર્તાને પોતાનું જ સહજ પ્રાગટ્ય, અને અંત હોય છે. એની હારફેરીમાં એની કિંમત અને અસર ઘણી વાર વધવાને બદલે ઘટે છે. અને આને લીધે જ દરેક વાર્તાને પોતપોતાની રજુઆત હોય છે.

રજુઆત વિષેની બીજી વાતો સીનાર્યોની વાત કરતાં કહેવાઈ છે એટલે અહીં પુનરુક્તિ કરવાની જરુર નથી.

આની સાથે જ બીજી ધ્યાનમાં રાખવાની વાત એ છે કે પ્રસંગોનો ક્રમ તાર્કિક હોવો જોઈએ. સામાન્ય કલ્પનામાં ઊતરી ન શકે એવા કૂદકા મારવામાં પ્રસંગો માર ખાય છે. ઘણીએ વાર 'આ ક્યાંથી ?' એવા ખ્યાલમાં પ્રેક્ષકો પડી જાય છે. વાર્તાની નજરે આ મોટા અંતરાય રૂપ છે.

આનો અર્થ એ નથી કે બુદ્ધિયુક્ત સૂત્રબદ્ધતાનો વિરોધ કરવામાં આવે છે. પ્રેક્ષકો કોઈ કેવળ આંખથી જોવા અને કાનથી સાંભળવા જ નથી આવતા. એ સમજવા પણ આવે છે. અને આને માટે રજુઆત બુદ્ધિયુક્ત હોવાની જરુર છે.

રજુઆત

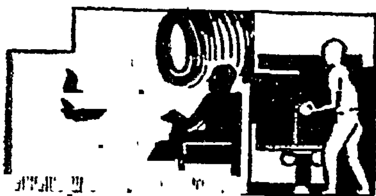
બધી વસ્તુનો વિચાર કર્યા બાદ એક વસ્તુ સિદ્ધ થાય છે કે બોલપટનો આખોએ આધાર છેવટે તો રજુઆત ઊપર જ છે. રજુઆત નબળી હોય તો જોરદાર કથાનક, બુદ્ધિયુક્ત દિગ્દર્શન, કલામય ચિત્રાંકન, નમુનેદાર ધ્વનિઆલેખન એ બધું નબળું પડે છે. મરેલા જાનવરોના ચામડાંમાં ભૂંસું અને કાંઈ ઔષધિ ભરી એમને પ્રદર્શનમાં મૂકવામાં આવે છે. અચ્છી રજુઆતના અભાવે બીજા અંગોમાં સપ્રમાણતા જાળવતા બોલપટની પણ આજ દશા થાય છે.

સૌથી પહેલું એજ સમજવું જોઈએ કે રજુઆત એટલે પ્રસંગોને કેવળ ક્રમબદ્ધ સંખ્યાબદ્ધ કરવાનું જ નહીં. રજુઆત એટલે વાર્તાને ત્હમારા મન પર કાબુ જમાવવા દેવાની સગવડ આપતી વ્યવસ્થા. આખોએ વખત ત્હમને આંજેલા રાખવાની રીત. પ્રસંગોની છણાવટ જ એ રીતે થવી જોઈએ કે પ્રેક્ષકનો રસ સતત રહ્યા કરે, વધે, છેવટે વાર્તાનું હાર્દ એ બરાબર પારખે, અને હૈયામાં એનો ડંખ સંઘરે. રજુઆતનું આ ધ્યેય હોવું જોઈએ.

કેટલાકનું એમ કહેવું છે કે રજુઆતમાં શરુઆત, વિરામ વેળા અને અંત એટલું લક્ષમાં રાખ્યું હોય તો બાકીનું તો એની મેળે આવી મળે છે. ધંધાદારી નજરે કદાચ આ કીમિયામાં દેખાય છે તેના કરતાં વધારે સાચ હશે. પણ આને આદર્શસ્થિતિ તરીકે નહીં સ્વીકારી શકાય. પ્રસંગોની ગોઠવણીમાં કદાચ હલકાભારેની (રસની નજરે) ગોઠવણ થઇ શકે. અને એમાં કશું ખોટું નથી પણ એને નિયમ તરીકે ન સ્વીકારી શકાય.

સાચી વસ્તુ એમ છે કે દરેક વાર્તાને પોતાનું જ સહજ પ્રાગટ્ય, અને અંત હોય છે. એની હારફેરીમાં એની કિંમત અને અસર ઘણી વાર વધવાને બદલે ઘટે છે. અને આને લીધે જ દરેક વાર્તાને પોતપોતાની રજુઆત હોય છે.

રજુઆત વિષેની બીજી વાતો સીનાર્યોની વાત કરતાં કહેવાઈ છે એટલે અહીં પુનરુક્તિ કરવાની જરુર નથી.



છ વર્ષ પહેલાં હિન્દી સ્ટુડિયોમાં એક માણસનો ભાવ પૂછાતો ન હતો. ચિત્ર આગળ આવતા Titles ટાઇટલ્સમાં મોટા અક્ષરે એનું નામ આવતું. પણ લોકને મન એની કિમ્મત વસી ન હતી. તારકવૃંદના તરણા ઓઠે આ ડુંગર છૂપાઈ ગયો હતો. પરદેશી ચિત્રઉદ્યોગની અસર હેઠળ અને એની કામગીરી જોઇ કદર થતાં આજે એને માનનીય સ્થાન પ્રાપ્ત થયું છે.

એ માણસ છે દિગ્દર્શક : આખા ચિત્રનો ટોપલો માથે ઓઢીને ફરતો, ઝીણા ઝીણા અંકોડા પાછળ સતત ધ્યાન દેતો, બાળક જેમ ચિત્રની માવજત કરતો, આદિથી અંત લગી એની જવાબદારી અદા કરતો—દિગ્દર્શક.

પણ આપણે માણસ કરતાં એની કામગીરી જોઈએ.

ઝબુકિયાંનાં શોખીનો કોઇપણ ચિત્રને તેની તારિકા કે તારકની સુંદરતા અને અભિનયના માધ્યમ તરીકે જ ઓળખે છે. કોકવાર જો એના કથાનકલેખકનું નામ પ્રેક્ષકો લગી ગળાઇને પહોંચ્યું હોય તો તેને લેખકના નામે ઓળખે છે. આથી વધુ રસ ધરાવતા એને ચિત્રનિર્માતાસંઘના નામે ઓળખે છે. પણ હજુ લગી બહુ ઓછા માણસો એને એના દિગ્દર્શકની કામગીરી લેખે જુએ છે. અને એ કામગીરી શી? આપણે પરદેશની નહીં પણ આપણા હિંદી ચિત્રોની વાત કરીએ છીએ. પરદેશી નિર્માતાઓએ તો Production

Manager ઉત્પાદનના સૂત્રધારની એક જગ્યા ચિત્રતંત્રની સોપાનમાં મુકરર કરી હોય છે. આ ભાઈ લેખક પાસેથી વાર્તા લખાવી, સીનારિસ્ટ પાસે સ્ક્રિપ્ટ તૈયાર કરાવી, Casting Director (પાત્રની વરણી કરનાર) પાસે અભિનેતા–અભિનેત્રી નક્કી કરાવી, અને પછી જ દિગ્દર્શકના હાથમાં ચિત્ર સોંપે છે. દિગ્દર્શકને જે કામ હિંદના સ્ટુડિયોમાં કરવું પડે છે તેમાંથી પરદેશી દિગ્દર્શકો માટે ભાગે બચી જાય છે. ચિત્રને લગતી આંતરિક તૈયારીઓ પણ પ્રોડકશન મેનેજર કરી લે છે. અને આથી પરદેશી ચિત્રોમાં બધા કરતાં મોટા અક્ષરે ત્હમને 'ઈર્વિન થાલ્બર્ગ પ્રોડકશન' જેવું વાંચવા મળે છે. હા ત્યાં પણ કેટલાક દિગ્દર્શકોને પ્રોડયુસર્સ થવાની છૂટ આપવામાં આવી છે. આથી દિગ્દર્શકને વાર્તા, સીનાર્યો, ખર્ચ વિગેરે બાબતમાં વધારે છૂટ મળે છે. પાત્રની પસંદગી માટે પણ એને કચવાટ નથી રહેતો. આમ 'અર્નસ્ટ લ્યુબીશ પ્રોડકશન.' 'સેસિલ બી. દમિલ પ્રોડકશન' 'ફ્રેન્ક કાપ્રા પ્રોડકશન' વગેરે મળે છે.

આ બીજી વાતનું અનુકરણ હશે કે નહીં તે તો કોણ જાણે પણ હિંદી સ્ટુડિયોમાં પણ 'જયંત દેસાઈ પ્રોડકશન' વિ. ટાઈટલ્સ અને જાહેરાત જોવા મળે છે.

પણ આપણે જરા આડી વાતે ઉતરી ગયા. આપણે જોવાનું હતું દિગ્દર્શકનું કામ અને પછી કરવાની હતી દિગ્દર્શનની વાતો.

ત્યારે આપણે દિગ્દર્શકનું કામ જોઈએ. અને આપણે અહીંની જ વાત કરીએ. એ સાથે જ આપણે વધુ લેવા દેવા છે ને!

અને ગણિતની પરિભાષામાં જેમ 'ક' કાયમ, સ્થાણુ છે, એમ માનીને કામ ચાલે છે તેમ અહીં પણ ચિત્રના ઉત્પાદનને માટેની પ્રાથમિક જરુરિયાતો સંતોષાઈ છે એમ માનીને જ આગળ ચાલીએ.

એટલે સહુથી પહેલાં તો દિગ્દર્શક વાર્તા પર હાથ અજમાવે છે અથવા કોઈ કલમબાજ પાસે પોતાને જોઈએ એવી વાર્તા લખાવરાવે છે. હા ઘણીવાર આની પ્રેરણા તાજા પૂરાણા પરદેશી ચિત્રો પાસેથી મળે છે. પણ એ તો સ્વગત વાત થઈ. વાર્તા તૈયાર થાય એટલે એક બાજુથી એ એના સીનાર્યોની તૈયારીમાં લાગે છે અને બીજી બાજુથી યોગ્ય પાત્રની શોધમાં લાગે છે. જો ચિત્રનિર્માતા એને એની 'નવાં મુખડાં' માટેની શોધખોળ કરવા દે તો જ એ થાય નહીંતર હિન્દુ પરણેતર જેમ પડ્યું પાનું નભાવી લેવાનું. આટલું થાય એટલે અથવા સાથોસાથ જ બોલપટના સંવાદગીત અને પટદર્શન, વેશભૂષા વિગેરેનું કામ ચાલવા માંડે છે.

આમ એક બાજુથી આ કામ ચાલે છે અને બીજી બાજુથી તાલીમ ચાલે. તાલીમ એટલે દિગ્દર્શક પાત્રોને પોતે એમની પાસેથી શું અપેક્ષા રાખે છે અને કેવી રીતે કામ કરવું તે બતાવે તે. અને એ સાથે હિંદી બોલપટના દિગ્દર્શકને નસીબે બીજું પણ કામ કરવાનું હોય છે. તે પાત્રોના હિન્દી ઉચ્ચારો સમારવાનું. ઘણીવાર આ કામ માટે એ સ્ટુડિયોના મુન્શી અને પંડિતની સહાય લે છે, કારણકે પોતાનું હિંદી ભાષાપરનું પ્રભુત્વ પાત્રો કરતાં વધારે અને કેટલીક એમના જેટલું પણ નથી હોતું.

આની સાથોસાથ એને Outdoor બાહ્યદશ્યો મુકરર કરવાના હોય છે. ચિત્રકર્તા અને ધ્વનિઆલેખક સાથે ચિત્રતંત્રની વાતો કરી લેવાની હોય છે. ચિત્રસ્થપતિ સાથે પોતાની કલ્પના મુજબના સેટ ઉભા કરાવવાના હોય છે. વેશભૂષા માટે પસંદગી કરવાની હોય છે.

આટલું થાય, તાલીમમાં એને સંતોષ મળે એટલે ચિત્ર કેમેરા આગળ જાય છે.

દિગ્દર્શકની કામગીરીની આટલી વાત કરી એમાં મોટે ભાગે તો

એ બિચારા જીવને માથે આવી પડેલી કેટલીક આફતોની જ વાત થઇ. પણ એનું જે ખાસ કામ છે એ વાત સાથે આપણે વધારે લેવા દેવા છે એટલે એની જ વાત કરીએ.

સહુથી પહેલો સવાલ આવે છે : દિગ્દર્શન એટલે શું ?

બીજી ઘણી વાતોની જેમ આની પણ કોઇ કોરી વ્યાખ્યા આપવી અશક્ય છે. એટલે આપણે જરા લાંબે રસ્તે જવું પડશે.

દિગ્દર્શન એટલે સમગ્ર વસ્તુની અસંદિગ્ધ પકડ અને એ પ્રમાણે સહુ પાસેથી કામ લેવાની દૃષ્ટિ. પાત્રાલેખનના ઝીણાં ઝીણાં વળાંક બહાર લાવી એને પાત્રો પાસે અનુરૂપ અભિનયથી પ્રેક્ષકો સમક્ષ રજુ કરવાની શક્તિ. વાર્તાના હાર્દને લોકના મન પર ઠસાવવાની તાકાદ. લાક્ષણિક અને મૌલિક કામગીરીથી સામાન્ય વસ્તુને કલાતત્ત્વથી મઢવાની કારીગીરી. ટૂંકામાં Direction is interpretation : દિગ્દર્શન એટલે સત્યાર્થ.

અને એના કામમાં એણે કેટલાક ગુણ કેળવવાના છે. પહેલો ગુણ છે વફાદારીનો. વાર્તા અને વસ્તુના પોતે કાઢેલા અર્થને વફાદાર ન હોય એ દિગ્દર્શન સારી સહાય છતાં પણ નબળું નીવડે છે. એના અર્થ સાથે અસંમત હોવું એ સહજ છે પણ એ અર્થને પડદાપર ઘટાવતાં બીનવફાદારી ન નભાવી લઈ શકાય. આનાજ ઉપરથી ફલિત થતો બીજો ગુણ છે એ પ્રતિતિ. દિગ્દર્શન પ્રતિતિકારક હોવું જોઇએ. હાવ ભાવ વર્તન કે ઝીણા અણસારા : સહુમાં પાત્ર અને પ્રસંગની ખાત્રી મળવી જોઇએ. જો પ્રેક્ષકને એ પ્રસંગ યા પાત્ર વિષે ખાત્રી ન થાય તો એ છાપ પાડવાનો દોષ દિગ્દર્શનનો છે. ત્રીજો ગુણ છે સંયમ: પોતાની જાતને દબાવી પાત્રને પ્રસંગને અને વાર્તાને આગળ આવવા દેવાની ઉદારતા: પોતાને ગમતા કેમેરાના વળાંક કે ચિત્તાકર્ષક દ્રશ્યોમાં વાર્તાને અટવાવી ન દેવાની, પાત્રોને

ન ગુંગળાવી દેવાની મર્મ ગ્રાહ્ય બુદ્ધિ: આ સમતુલા ગૂમાવતાં ઘણા અગ્રગણ્ય દિગ્દર્શકોએ પણ ચિત્રોને; વાર્તાને, અભિનેતાઓને નિષ્ફળ કર્યા છે. જોસફ સ્ટર્નબર્ગ અને માર્લીન ડીટ્રીચના 'સ્કાર્લેટ એમ્પ્રેસ'નો દાખલો ધ્યાનમાં રાખવા જેવો છે. આપણે ત્યાં દેવકી બાબુને પણ આ બાબતમાં આગળ ધરી શકાય.

આની સાથેજ એક સવાલ ઉભો થાય છે. અભિનેતાઓ પાસેથી દિગ્દર્શકે કેવી રીતે કામ લેવું? અને જો દિગ્દર્શકનાજ ખ્યાલ મુજબ બધું થવાનું હોય તો અભિનેતાને પોતાની શક્તિ દેખાડવાની તક શી?

આ સવાલ સહજ છે, પણ આવો સંઘર્ષ અકલ્પ્ય છે. અભિનેતાએ જાણી લેવું જોઇએ કે દિગ્દર્શકની નજરજ સર્વોપરી છે. એણે દોરેલાં પાત્રસંબંધના વર્તુલોમાંજ અભિનેતાને રંગ પૂરવાનો છે. દિગ્દર્શકે પણ એટલું સમજી લેવું જોઇએ કે એના ખ્યાલનું માધ્યમ અભિનેતા છે. અભિનેતાની મૌલિકતા કે લાક્ષણિકતાનો લાભ એણે ઊઠાવવો જોઇએ એટલુંજ નહીં પણ પોતે દોરેલી વિશાળ રેખાઓમાં રેખાંકન કરવાનું પણ અભિનેતાપર છોડવું જોઇએ, એટલીજ દરકાર રાખીને કે વધુ ઉત્સાહમાં આવી એ રેખાની બહાર ન જાય. અથવા તો બીજા અભિનેતાના કાર્યપ્રદેશમાં હરકત ન કરે.

આ પ્રમાણ ન જળવાતાં ચિત્ર ચૂંથાઈ જાય છે.

આજ નજર બીજી દિશાઓમાં પણ ફેરવવાની જરૂર છે. Director's Picture દિગ્દર્શકનું ચિત્ર જેમ બીજા બધા સહાયક તત્ત્વોની નબળી રજુઆત કરે છે તેમ Cameraman's Picture ચિત્રકર્તાનું ચિત્ર પણ બીજા બધા સહાયક તત્ત્વોની રજુઆત પાંગળી બનાવે છે. દિગ્દર્શનની ખરી ખુબી સપ્રમાણતા જાળવવામાં, સહુ તત્ત્વો પાસેથી એમનું શ્રેષ્ટ કામ લઈ એક બીજા સાથે મીલાવી દેવામાં છે જેથી પરસ્પર વિરોધી ન થતાં એ સહાયક અને પૂરક બને.

અને આ સારુ દિગ્દર્શન સહુ તત્વોમાં વિશ્વાસ પેદા કરનારું હોવું જોઇએ.

પરદેશમાં દિગ્દર્શકને માથે એક બીજો પણ અંકુશ મૂકાયો છે. એ છે સંસ્કરણકર્તાનો. સંસ્કરણનો વિચાર અહીં નથી કરવાનો; પણ સંસ્કરણકર્તા અને દિગ્દર્શક અથવા સાચી રીતે સંસ્કરણ અને દિગ્દર્શનના સંબંધનો વિચાર અત્રે કરવો જોઇએ.

આજે આપણા સ્ટુડિયોમાં પ્રવર્તતી દશા પ્રમાણે સંસ્કરણ એ દિગ્દર્શનનું એક અંગ બન્યું છે. અથવા બીજી રીતે કહીએ તો એ દિગ્દર્શકનું એક વધારાનું કામ બન્યું છે. આનો અર્થ એ નથી કે દિગ્દર્શક પોતે કાતર અને સીમેન્ટની બાટલી લઇને કામ કરવા બેસે છે. પણ એ કામ પાછળની આખી પ્રેરણા એની છે. એનીજ સૂચના મુજબ એ જોડાણ સંધાણ થાય છે.

આ વસ્તુ દિગ્દર્શકની જવાબદારી વધારનારી હોવા છતાં એક રીતે લાભદાયી છે. ઘણીવાર પરદેશી પદ્ધતિમાં દિગ્દર્શકના વિચારોનું ખૂન થવાનો સંભવ રહે છે. અહીં એ વસ્તુ નહીં બને.

પણ જેવા એના ફાયદા છે એવાં ગેરફાયદા પણ છે. ભેળાંગેપ દિગ્દર્શનને સંસ્કરણમાં સમાલી લેવાય અને ચિત્ર 'દાબડો' ન બને. આજનાં આપણાં કેટલાં ચિત્રો જો કોઈ સ્વતંત્ર સંસ્કરણકર્તા હોત તો જનતાની નજરે ન ચઢ્યા હોત!



બોલપટમાં કલા અને વિજ્ઞાનનું મિશ્રણ થાય છે અથવા બીજી રીતે કહીએ તો વિજ્ઞાનની સહાયથી કલા ઓપી નીકળે છે. બોલપટનો યંત્રવિભાગ એટલે ચિત્રાંકન અને ધ્વનિઆલેખન. કેમેરા અને ધ્વનિઆલેખકયંત્ર એ બેની મદદથીજ બોલપટ બને. બોલપટ બીજી વસ્તુઓ વિના ચલાવી શકે પણ આ બે વિના તો નહીં જ.

એ તો સહુના ધ્યાનની વાત છે કે આમાં કેમેરાનો સંગ કચકડાની પટ્ટીએ પહેલો સાધેલો. વ્યાપારી દૃષ્ટિએ ધ્વનિ પૂરવાનું તો છેક ૧૯૨૭–૨૮ માં શક્ય બન્યું.

રસિયાઓ અને ઈતિહાસકારો છેક રોમન જમાનામાં ચલચ્ચિત્રની શોધ મૂકે છે. પણ એના ઇતિહાસ સાથે આપણે ઓછા લેવાદેવા છે. આપણે તો એના બોલપટમાંના કાર્ય અને સ્થાન જોવાં છે.

કેમેરા એજ રજુઆતનું સાચું વાહન છે. અને દરેક વાહન જેમ એણે પણ પૂર્ણ વફાદારી જાળવવી જ જોઈએ. રઝળુ નિશાળીઆ જેમ ઇધર તીધર ડોકિયાં કરવાનું કેમેરાને ન પાલવે. એને તો સીધેસીધા વાર્તાની કેડીઓ પર નજર ઠેરવતાં ઠેરવતાં આખરી મંજિલ લગી પહોંચવાનું છે. અસંગત રમતોથી એ ચિત્રને બગાડી મૂકે. આ સાથે એને ધ્યાનમાં રાખવાની વસ્તુ એ વેગ છે. વેગ અને ગતિની સંભાળ ન રાખ્યાથી ચિત્ર Still photographs (છબીઓ)

ચિત્રાંકન અને ધ્વનિઆલેખન

નું આલ્બમ બની જશે. અનઆવશ્યક રઝળપાટથી લંબાઈ ભલે વધે. કદાચ કેમેરાની કોક કરામત પણ મળી જાય. પણ વાર્તા તો મારજ ખાય.

આનાજ બીજા અંગરૂપ મુદ્દો છે કેમેરાની સાહજિકતાનો. આજે હિન્દીચિત્રોમાં ઠામ ઠામ ચિત્રકલા વધુ પડતી અભ્યાસી થઈ ગઈ છે. ધ્યાનમાં રાખવાની વાત એ છે કે અમુક શોટના કમ્પોઝીશનની ગોઠવણી એના હેતુ, એના ક્રમ અને એના મહત્વમાંથી જન્મવી જોઈએ. એની જગ્યાએ એના ઉપર વધારાની સુંદરતા લાદવા જતાં 'મુંબઈની બિલ્લી' જેવી દશા થાય. એમાં ન્યાયાધીશના ચેમ્બરનો એક દેખાવ આવે છે. આ દશ્યનો એક 'કટ' એ ફ્લેટ મળતા હતા તેના ઉપર આવતો હતો, અને આ ખૂણામાં કમ્પોઝીશન ખાતર વીનસ દ મિલોની પ્રતિમા મૂકવામાં આવી હતી!

આવુંજ બીજું ભયસ્થાન એ આજકાલ વધી પડેલી Weird angles વિચિત્ર અને ભૂમિતિની આકૃતિઓના અનુકરણમાં લેવાતી કેમેરા સ્થિતિઓની રીત. ભયાનક ચિત્રોમાં (ખાસ કરીને ફ્રાંન્કેન્સ્ટીન વિ. ચિત્રોમાં) આ સ્થિતિઓ સાર્થક હતી. આખા ચિત્રની હવામાં એ કેવળ ભળી જતી હતી એટલુંજ નહીં પણ એની સચોટ જમાવટ કરતી. અહીં તો સ્થિતિ એથી ઉલટી છે. અહીં આ સ્થિતિઓ લેવાય છે કેવળ વિવિધતા ખાતર. માણસને ઊંધે માથે જોવાની ફરજ હજુ આપણને પડી નથી; કે પીસ્તાલીસ ડીગ્રીના કાટખૂણે એમને ચાલતા પણ જોવા પડતા નથી. અને એમ માની લઈએ કે આવું બને છે છતાં પણ જો વાર્તાના વેગ માટે એ આવશ્યક ન હોય તો એવા પ્રેક્ષક અને ચિત્રની વચ્ચે અંતરાય નાંખે એવા એન્ગલ્સ લેવાથી દૂર રહેવું જોઇએ.

આજ રીતે બીજા એંગલ્સની બાબતમાં. કેમેરા સ્થિતિના

ફારફેરમાં પણ વિવેક બુદ્ધિની જરુર છે. ચિત્રાંકન એટલું સુરેખ અને પ્રવાહી હોવું જોઇએ કે વાર્તા વહેણને જરાકે ન રુંધે. આજે હિન્દી ચિત્રોમાં એક ભયજનક સ્થિતિ પ્રવર્તવા માંડી છે. દિગ્દર્શક અને ચિત્રકર્તાની પસંદગીના કેટલાક કેમેરા એંગલ્સ (દા. ત. સમીપચિત્ર) આજે બોલપટોમાં પ્રાધાન્ય ભોગવે છે. એ સમજવું જરુરી છે કે દરેક કેમેરા સ્થિતિને એનો હેતુ છે. સુંદરતાના શોખ ખાતર કે અંગત પસંદગીના સંતોષ ખાતર એ હેતુને મારી મચડીને વિરુપ ન કરી નાંખવો જોઈએ.

અને એ પણ વિચારવું જરુરી છે કે સમીપ ચિત્ર એ કાંઈ તારિકા–તારકના ચહેરા સારુજ શોધાએલો એંગલ નથી. એનો હેતુ છે પાત્રના અંતરતમભાવને પ્રેક્ષકો સ્હામે ધરી દેવાનો. એટલે એ હેતુ સારે એ દરેક વસ્તુને પણ સમીપ ચિત્રે અંકાવાનો હક્ક છે. પરદેશમાં મૂંગા ચિત્રોના જમાનામાં ચિત્રપટની કિમ્મત અને પોતાનો હિસ્સો તારકગણ પોતાના સમીપ ચિત્રની સંખ્યા પરથી ગણતા. લોકને પણ નોર્મા ટાલમેજ કે કલારા બો કે જોન બેરીમોરનું અર્ધ ચિત્ર કે જોન ગિલબર્ટના ચહેરા જોવા ગમતા. પણ આજે સ્થિતિ જૂદી છે. આજે એકલા રૂપની કદરદાની ઓછી થઈ છે. કારણકે લોક આજે જો બને તો રૂપ અને અભિનય, નહીં તો રૂપની પરવાહ રાખ્યા વિના અભિનય માંગે છે. બોરિસ કાર્લોફ અને વિક્ટર મેકલેગ્લન કાંઇ દરજીની દુકાનના મોડેલ્સ નથી જ. પણ અભિનયની ફોરમ એમને પ્રેક્ષકોના લાડકા બનાવી શકે છે. અહીં પણ કેવળ સુલોચનાનું સમીપ ચિત્ર લઈ ચાલતા ચિત્રનું સ્થાન આજે નથી. ક્લોઝ અપનો આ અપવ્યય અટકવાની જરુર છે.

ધ્વનિ એ બોલપટમાં ઉમેરાએલી લગભગ છેલ્લી વસ્તુ છે છતાં આજ એનું મહત્વ ખૂબ વધી ગયું છે. ગઇકાલ લગીના મૂંગા ચિત્રના હિમાયતીઓ પણ આજે ધ્વનિની તરફદારી કરતા થયા છે. કારણકે ધ્વનિએ માધ્યમ તરીકે ચલચ્ચિત્ર જેટલો જ ઉપયોગી માલુમ પડયો છે.

શરુ શરુમાં હિન્દી ચિત્રોમાં ધ્વનિ વિષે ખૂબ જ ફરિયાદો હતી અને લગભગ બધી સકારણ હતી. આજે એમાંની ઘણી ફરિયાદો દૂર થઈ છે. સારા હિન્દી ચિત્રનું ધ્વનિઆલેખન પરદેશનાં ચિત્રોને મુકાબલે ઊભું રહી શકે એવું થયું છે.

ધ્વનિઆલેખનમાં ધ્યાન રાખવા જેવી વસ્તુ બે છે. એક તો પાત્રના અવાજને વફાદાર રહેવાની અને બીજી એનું સાતત્ય જાળવવાની. ઘણી વાર આપણને પાત્રનો અવાજ કૃત્રિમ અને Metalic લાગે છે. આનું કારણ એ છે કે ધ્વનિના Mixing (એક કરતાં વધુ પાત્રોનાં અવાજને ભેગા કરવાની ક્રિયા) માં પ્રમાણ જળવાતું નથી. અને ઘણી વાર એક જ ચિત્રમાં એક જ પાત્રના અવાજમાં ખૂબ જ Variation ફેરફાર સંભળાય છે. આનું કારણ પણ પહેલાં જેવુંજ હોય છે. કે પછી કદાચ 'માઈક'ને મૂકવામાં થતા ગોટાળાને લીધે આમ બને છે.

બીજી ધ્યાનમાં રાખવાની બાબત ખાસ કરીને સંગીત એટલે ગીતો અને પૃષ્ટવાદન વખતે ઉભી થાય છે. ઘણીવાર સુરાવલિ કર્કશ લાગે એટલી તીવ્રતાથી આલેખાય છે અને ઘણીવાર ગીતમાં અવાજ ચરડાઈ જતો જણાય છે. આ વસ્તુ પર કાબુ મેળવવાની અત્યંત આવશ્યકતા છે. ધ્વનિને એનું સ્થાન છે એ વાત વિષે હવે વિવાદ નથી, પણ જ્યાં લગી એ વિભિન્ન અને વિરોધી સુર ન કાઢે ત્યાં લગી જ.



આ. પણી રંગભૂમિના વારસા તરીકે આપણને બોલપટમાં સંગીત અને નૃત્ય મળ્યાં છે એમ કહેવું એ અતિશયોક્તિ નથી. રંગભૂમિએ જૂદે જૂદે વખતે નાટકમાં સંગીતનું સ્થાન બદલ્યું. ઇંદ્રસભા જેવા નવાબી નાટકમાં આવતાં દોઢસો ઉપરનાં ગીતોમાંથી ચળાતાં ચળાતાં આજે નાટકમાં પંદર સત્તર ગીતો શોધતાં મળે છે. ક્યાંક ક્યાંક એકલું ગદ્ય નાટક પણ જોવા મળે છે. અને ક્યાંક વળી પતિ પત્નીને શાક પીરસવાનું પણ ગીતમાં કહે છે.

સવાલ એ છે કે સંગીતને બોલપટમાં સ્થાન છે? અને હોય તો ક્યાં અને કેવું સ્થાન છે?

સંગીત એ ભાવ પ્રદર્શનનું અચ્છું સાધન છે એ સાચું. વર્ષોની સાધના પછી પરદેશીઓને હાથે પીંખાઇ જતાં બચેલું આપણું સંગીતધન હજુ માનવહૃદયની ઉર્મિઓને પૂરેપૂરી રીતે રજુ કરી શકે એટલું તો છે જ. પ્રાંતીયતાના આવિષ્કારો પણ ઘડાતાં ઘડાતાં મનોહર અને ખૂબ ખાત્રીદાયક થયા છે. આ સાથે સંગીતમાં પ્રજાનો રસ પણ કાયમ છે.

આ બધી વાત છતાં બોલપટમાં સંગીત હોવું જરુરી જ છે?

સામાન્ય સમજ આનો જવાબ નામાં આપે છે. બોલપટ માટે

એકજ ગુરુસૂત્ર હોવું જોઈએ: વાર્તાને આગળ કરે એ ગ્રાહ્ય: બાકીનું બધું અગ્રાહ્ય અને ત્યાજ્ય. સંગીતને પણ આજ નિકષે કસવું જોઈએ.

અને આજના આપણા બોલપટોમાં આવતું સંગીત આ કસોટીએ પાર ઉતરશે?

દિલગીરી સાથે કબુલ કરવું પડશે કે આ કસોટીએ એ પાર નહીં ઉતરી શકે. ઘણીવાર સંગીત વાર્તાનો વેગ અટકાવી દે છે. સિગ્નલ ન મળતાં સ્ટેશન બહાર અટવાઈ રહેતી ગાડીના મુસાફર જેવી વાર્તાની અને સાથે પ્રેક્ષકની પણ દશા થાય છે. વાર્તાએ જમાવેલી હવા સંગીતના સૂરો ભૂંસી નાંખે છે.

સંગીતના આ અપવ્યયના દાખલા ચિત્ર જોનારી આલમને ઠામ ઠામ મળશે. પટાબાજી ખેલતાં પહેલાં દાદરાનો તાલ સાચવી ગવાતા ગીતને ત્હમે શું કહેશો? મરતાં મરતાં જ્યારે શ્વાસ ઉપડવો જોઈએ એ વખતે સુંદર રાગણીમાં ગવાએલા ગીતને આપણે શું કહેવું? દાખલો આપવા ખાતર જ એક નામ લઈએ: ચોધરીનું કલકી બાત ત્હમે કદાચ જોયું હશે. સુરેન્દ્ર અને દુર્ગા ખોટેને એક પ્રસંગમાં પેલા મિહિરગુલના હૂકમ પ્રમાણે વધ કરવાનો હતો. (કોણે કોનો એ તો અત્યારે યાદ નથી) અને ખંજર પકડી ગજગ્રાહની કસરત કરતાં અન્તે બાઈસેપ ટ્રંકાવતાં એક ગીત ગવાએલું. કેદખાનામાં પડેલા ફિલ્મી જગતના બહાદર જવાનો તો ગીત ગાતા જ આવ્યા છે. અપ્રાસાંગિકતાનું આથી વધુ વર્ણન કરવાની જરુર નથી.

સંગીત વિરુદ્ધની એક બીજી દલીલ પણ ધ્યાનમાં રાખવી જોઈએ. જીવનના કેટલા પ્રસંગોમાં સંગીત ગવાય છે? જીવનના ખાનગી પ્રસંગોની અહીં વાત નથી પણ સામાન્ય રીતે કેટલાં ગીતો માણસ દિવસમાં ગાય છે? યાદ રાખવું જોઈએ કે અહીં ગૂંજનનો સવાલ

નથી. ન્હાતી વખતે ગીત ન ગૂંજે એવો માણસ હજુ લગી મ્હને તો જડયો નથી. પણ અહીં એ પ્રશ્ન જ નથી. અહીં સવાલ છે કે જે રીતે આપણને બોલપટમાં ગીત સાંભળવાના મળે છે તેનો. એ વાસ્તવિક છે?

જીવાતા જીવનની વાત કરીએ તો આ દલીલમાં ઘણું સત્ય છે. અને નિર્ભેળ વાસ્તવિકતા જ ખપતી હોય તો સંગીતનો, અને ઓછામાં ઓછું ગવાતા ગીતોનો સમાવેશ બોલપટમાં નહીં થઈ શકે.

પણ આની સ્હામે એક દલીલ છે. સંગીતનો સમાવેશ કેવળ કર્ણપ્રિય બનવા ખાતર નહીં પણ વાતાવરણ જમાવવા કરવામાં આવે છે. એ સાચું કે આમ કરવાની રીત ઘણીવાર તદ્દન અણઘડ અને અસ્પષ્ટ હોય છે. પણ ગીતો હવા જમાવી પ્રસંગને વેગ આપે છે. એની ના નહીં પાડી શકાય અને એટલેજ બિલ્કુલ સ્પષ્ટ અને સુરેખ રીતે અપ્રાસાંગિકતાનો આરોપ ન લાગે એની સંભાળ રાખી ગીત મૂકાય એમાં કદાચ વાસ્તવિકતાની નજરે વાંક કાઢી શકાય પણ રસની નજરે નહીં કાઢવો જોઈએ. આનો અર્થ એ નથી કે ગીતો એ બોલપટનું તદ્દન આવશ્યક અંગ છે. પરદેશી ચિત્રો કેવળ ગદ્યચિત્રો હોય છે. એ અસર નથી કરતાં કે ભાવ પ્રદર્શન કરવામાં કે અનુકંપા વિ. કોઈ પણ લાગણી જમાવી જવામાં એ પછાત હોય છે એમ કોણ કહેશે?

પણ કદાચ આની સ્હામે અત્યાર લગીની ચાલતી આવતી પ્રથાને ધરવામાં આવશે. એ નબળી દલીલ છે. પંદર–સોળ હજાર ફુટના લાંબા પથારામાં અઢાર વીસ ગીતો આવતા હતા ત્યાંથી બાર હજાર ફુટમાં પાંચ છ ગીત સુધી આપણે આવ્યા છીએ. એટલે કેવળ પ્રણાલિકાનું બહાનું કાઢી નહીં શકાય. વાત એમ છે કે ચિત્રનિર્માતાઓની આજે ગીત કાઢી નાંખવાની હિમ્મત નથી. પ્રેક્ષકો

નારાજ થશે અથવા આવો ક્રાન્તિકારી ફેરફાર ટિકીટ બારી પર અસર કરી જશે એ બીક એમને રહ્યા જ કરે છે.

બોલપટમાં સંગીતનો આ ઈતિહાસ અને વિકાસ છે. કાલની વાત કહેવી મૂશ્કેલ છે. પણ આજના તબક્કે સંગીત માટે થોડીક તકેદારી રાખવાની જરુર છે. એક વાત તો ઉપર કહીજ દેવાઈ છે. એ છે કે ગીત બરાબર મોકાસર હોવું જોઇએ. કરુણતાની શેખી ખાતર કે ભાવનો ઉદ્રેક કરવા એને ન મૂકવું. બીજું એ કે ગીત લાંબુ ન હોવું જોઈએ. (હમણાંના બોલપટોએ આ વસ્તુ સરસ રીતે ઉપાડી લીધી છે.) ત્રીજું એ કે ગીતના બોલને ગીતના ઢાળના બોજા હેઠળ દાબી ન દેવા જોઈએ. આખરે તો ઢાળ અને એના બોલની બન્નેની ભેગીજ અસર થવાની છે.

અત્યાર લગી આપણે કેવળ ગીતનીજ વાત કરી. પણ બોલપટના સંગીતમાં ગીત કરતાં પણ વધારે ભાગ પૃષ્ટસંગીત ભજવે છે.

આ ક્ષમ્ય છે?

આનો જવાબ ગીતની ચર્ચામાં આવી ગયો છે. અને ગીત કરતાં પણ વિશેષ અસરકારક રીતે પૃષ્ટસંગીત વાર્તાના વેગમાં મદદ કરે છે. હવા જમાવવા માંટે એના જેવું ઉત્કૃષ્ટ સાધન બીજું નાહીં મળી શકે.

પણ આજે પૃષ્ટસંગીતની બાબતમાં બે વસ્તુ તરત આંખે ચઢી જાય છે. એક તો એ છે કે ન્હાના બાળકને રમકડું મળ્યું હોય એમ આજ ચિત્રના નિર્માતાઓને હાથ પૃષ્ટસંગીત આવ્યું છે. દસ પંદર ફૂટનો મૂંગો ટૂકડો આવ્યો એટલે અંદર કાંક ગીત ધ્વનિ પૂર્યો જ છે. આમાં નથી જળવાતું કશું પ્રમાણ, નથી આવતી કશી

મૌલિકતા. નથી દેખાતી કશી રસવૃત્તિ. અને છેવટે એનો અતિરેક થતાં કંટાળો આવે છે. શા સારુ કોકવાર પણ આપણને હવાઈન ગીતાર પર છેડાતી સુહિણી કે ભૈરવીના સુર સિવાય કોઈના ડુસ્કાં સાંભળવા ન મળે ? અરે સપ્રમાણતા ખાતર નહીં તો છેવટે વિવિધતા ખાતર તો એમ થવા દો !

અને બીજી વાત. ચિત્ર સંગીતના પૃષ્ટસંગીતમાં હવે કેવળ હવાઇન ગીતાર અને ક્લેરીઓનેટ ક્યાં લગી છેડાયે જશે ? હિંદના પોતાનાં આટલાં જ કાર્યક્ષમ તંતુવાદ્યો છે એટલું તો ચિત્રનિર્માતાઓ જાણતા હશે. આમાં કાંઇ સંકુચિત રાષ્ટ્રવાદ નથી પણ સૂક્ષ્મ રસવૃત્તિની નજરે પણ હિંદી વાદ્યો વધારે કાર્યક્ષમ અને રસાળ છે. ઉદયશંકર જો એમના નૃત્યો સારુ સરોદ દિલરુબા અને મૃદંગનો ઉપયોગ કરી શકે તો શા માટે હિંદી ચિત્રના નિર્માતાઓએ ઓર્ગન હવાઇન ગીતાર અને ક્લેરીઓનેટમાં જ અટવાઇ રહેવું જોઈએ ?

× × ×

નૃત્ય ! ચિત્રપટની જાહેર ખબરે ઘણા શબ્દોમાંથી એમનો સાચો અર્થ ચોરી લીધો છે; એમનો આત્મા હણ્યો છે અને ખાલી ખોખાં જેમ શબ્દોને છોડી દીધા છે. નૃત્ય પણ એક એવો જ શબ્દ છે. તદ્દન હલકી રસવૃત્તિનાં, નૃત્યનાં 'કોઇપણ પ્રકારના અંગની સૂચના સરખી ન ધરાવતાં, જુગુપ્સા પોષતા તાયફાઓને નૃત્યનું નામ આપવામાં આવે છે. ન હોય તાલ, ન હોય લય, ન હોય મુદ્રા. ન હોય તોડા : પણ વીસ પચીસ છોકરીઓનું ઝૂંડનું ઝૂંડ નજર સ્હામે આવે અને કોઇ સમુહ વ્યાયામનો પ્રયોગ ચાલતો હોય એમ હાથ પગ ઉછાળી જાય. અત્યાર લગી. થોડાક અપવાદો બાદ કરતાં હિંદી બોલપટમાં નૃત્યને નામે આ સિવાય બીજું કશું ચડ્યું નથી.

આ પણ એક રીતે આપણા નાટકનો વારસો છે. પણ એ

આખાબોલા લોક આને નાચ કહીને જ સંતોષ માનતા. આજે ગ્યાતી શબ્દોની ભૂતાવળમાં એ નૃત્ય તરીકે ઓળખાય છે.

એક વસ્તુ સારી છે કે આજે આવું 'નૃત્ય' બોલપટમાં અનિવાર્ય છે એ માન્યતા જતી જાય છે. અને પ્રાસંગિક અને વાર્તામાં જરૂરી હોય તોજ પ્રસંગને અનુરૂપ નૃત્ય મૂકવાની આદત કેળવાતી જાય છે.

આજે ઉદયશંકરને પ્રતાપે હિંદીનૃત્યની નવી ઉષા પ્રગટી છે. સમાજમાં એનું સ્થાન, પ્રતિષ્ઠા જામતાં જાય છે. કથ્થક, કથકલી, મણીપુરી, તાંજોરી; સર્વ શાખા પ્રશાખાઓ આજે પાછું એમનું ગૌરવભર્યું અને સંસ્કારિતાની પારાશીશી જેવું સ્થાન પામતી જાય છે. ત્યારે આપણા દુર્ભાગ્યે હજુએ ક્યાંક ક્યાંક પરદેશી બાલ રુમના દસ વર્ષ વાસી પગલાં કઢંગી રીતે લેવાતાં નજરે ચઢે છે. આ જલ્દીથી સ્થિતિમાં પલ્ટો થવાની જરુર છે.

અને નૃત્યનો વિચાર કરો છો અને સંગીતનો વિચાર કરી ચૂક્યા છો ત્યારે ત્હમારે 'કવ્વાલી'નો પણ વિચાર કરી જ લેવો જોઇએ. હિન્દી બોલપટના આ દૂષણને દૂર કરવાના માર્ગ પણ શોધાવા જોઈએ.



ટેકનિક! Techniqne!

નામ સંભળાય છે અને પ્રેક્ષકોને માથે એક ન સ્હમજાય એવી શીલા પડે છે. અને ખુબી તો એ છે કે ટેકનિક (ગૂજરાતી રૂપાન્તર કરવું હોય તો ચિત્રતંત્ર જેવો બીજો શબ્દ જડતો નથી) શી બલાનું નામ છે અને એનું શું કાર્ય વા પ્રયોજન છે એ ન સ્હમજાવી શકાય એવી વસ્તુ છે.

પણ જે ઉહાપોહ થાય છે અને જે વાતો ચોમેર કરવામાં આવે છે એ એક રીતે સાચી છે. ચિત્રતંત્ર ઉપર જ ચિત્રનો ખરો આધાર છે અને એટલે ચિત્રતંત્ર શું એ સ્હમજવું જરુરી છે. ખૂબ સરળ વ્યાખ્યા આપવી તો મૂશ્કેલ છે પણ, ચિત્રતંત્રને ચિત્રની રજુઆતનું શાસ્ત્ર કહી શકાય. અનુભવે જણાયું છે ચિત્રતંત્ર એ કેવળ કશી યાંત્રિક વસ્તુ નથી પણ ખૂબ ચેતજીવન્તી, નવા નવા આવિષ્કારોના પ્રત્યાઘાતો ઝીલતી જીવન્ત ચીજ છે. ચિત્રની માનવતા વ્યક્ત કરવાનું કામ ચિત્રતંત્રનું છે. ચિત્રનું દર્દ પ્રેક્ષકના મન પર ઠસાવવાનું કામ ચિત્રતંત્રનું છે. ચિત્રનો અર્થ કરી પ્રેક્ષક આગળ મૂકવાનું કામ ચિત્રતંત્રનું છે.

ચિત્રતંત્ર : સંસ્કરણ અને સાતત્ય

કદાચ પુનરુક્તિ જેવું અહીં થશે. પણ તે અનિવાર્ય છે. સૌથી પહેલાં આપણે એનું રૂપ જોઈએ.

આપણે જાણીએ છીએ એ પ્રમાણે ચિત્ર તૈયાર કરતાં પહેલાં એની સુસ્પષ્ટ કલ્પના કોઈને તો હોય છે જ. અને એ કલ્પના એની ઝીણામાં ઝીણી વિગત સાથે કાગળ પર ઉતારાય છે. અને ચિત્ર ઉત્પાદનમાં સહાયભૂત થતા સહુ અંગોને એમની કામગીરીની સુપરત કરતાં કરતાં, એમનું સ્થાન બિલ્કુલ નિશ્ચિત કરતાં, એ આગળ ચાલે છે. આમાંથી અંતે જે તૈયાર થાય છે તે સીનાર્યો–સ્ક્રિપ્ટ. આ સીનાર્યો એજ ચિત્રનો ધ્રૂવતારો બને છે.

સીનાર્યો કેવી રીતે તૈયાર થાય છે તે તો આપણે ટૂંકાણમાં જોયું છે. એટલે એ વિષે અહીં ફરીથી લખવાની જરુર નથી. પણ એક દાખલો લઈએ તો કદાચ આખી વસ્તુ વધારે સ્પષ્ટ થઈ શકશે.

નીચેના પ્રસંગને માનો કે ચિત્રાંકિત કરવાનો છે. અને એ માટે એને સીનાર્યોમાં ઢાળવાની છે.

ચોપાટી પરના બાંકડે એક માણસ બેઠો છે. ભૂખ્યો લાગે છે. બેકાર લાગે છે. અને ભૂખથી ત્રાસી જઈ એ પાસે ઉભેલા નિરાંતે ભેળ ખાતા બાળકના હાથમાંથી ભેળ ઝૂંટવે છે...

સીનાર્યોની શરુઆત કદાચ આમ થાય. 'કદાચ' એટલા માટે લખવું પડે છે કે સીનાર્યોની ખીલવણી અને ગુંથણી વિષે માથા જેટલા જ જૂદા જૂદા ખ્યાલ હશે. અને આજ સાચો છે એમ પણ મનાવવાનો આગ્રહ નથી. આતો કેવળ સ્હમજણ આપવા પૂરતું જ લખાય છે. ત્યારે શરુઆત ફેડ–ઈન× (fade-in) થી થાય છે.

× આવા જૂદા જૂદા શોટની અને કેમેરા–સૂચનોની સ્હમજણ પાછળ આપવામાં આવી છે, સીનાર્યો પણ પાછળ એના રૂપમાં આપ્યો છે.

સાગર તરંગો પર કેમેરા મંડાએલો છે. ઉછળી ઉછળીને આવતા અને કિનારે પછડાતા મોજાંનો મીડ-લોંગ શોટ લઈ લેવાય છે. અહીં ૧લા દૃષ્યનો શોટ (क) પૂરો થાય છે. પણ સાથેસાથ મોજાંનો અવાજ, અને ચિત્રમાં ન દેખાતાં છતાં જેમની હાજરી જણાવવી અત્યંત જરુરી છે એવા ચોપાટી પર ફરતા લોકો અને જાત જાતના ઘાંટા પાડતા ફેરીઆઓ, ભેળવાળાઓ વિગેરેના અવાજ પણ આજ ચિત્ર પર ચઢે છે. આ ધ્વનિ હવા જમાવવા છે. હવે શોટ (ख) શરુ થાય છે. કેમેરાની દિશા બદલવામાં આવે છે અને હરતા ફરતા લોકનો સધ્વનિ શોટ લેવાય છે. હવે પાછી કેમેરા સ્થિતિ બદલાય છે અને ખુમચાવાળાનો ભેળ વેચતાં લીધેલો શોટ આવે છે (ग). આ પણ સધ્વનિ છે અને ઉપરાંત out-sound (બહારનો ધ્વનિ) પણ એમાં ઉમેરાયો છે. પાછો શોટ બદલાય છે અને કેમેરા ફરનારાઓ, હવામાં ઉડતા ફુગ્ગા, પગનીચે કચરાતાં પડીકાનાં કાગળ વગેરે ઉપર થઈ બાંક પર આવી ઠરે છે (घ). કેમેરા મીડ કરતાં પણ વધારે નજીક આવે છે અને જુવાન ઉપર ઠરે છે. જુવાનનો હાથ ફાટેલા કપડાંને સંતાડતો ફરે છે. અને જુવાનની નજર બહાર ઠરે છે (च). ભેળવાળાના ખૂમચાનો ક્લોઝ અપ. કેમેરામાં દેખાતો એક હાથ બીજા હાથમાં પકડી રાખેલા કાગળમાં ભેળ મેળવતો હોય છે (छ). જુવાનનો ક્લોઝ અપ. જુવાન નજર પાછી ખેંચી લે છે. એક નિશ્વાસ એના મ્હોંમાંથી સરી પડે છે (ज). લોંગ. બાળકો ખેલતાં દેખાય છે. એક બાળક ફુગ્ગા ઉડાડતું હોય છે. બીજા બાળકના હાથમાં ચણામમરાનું પડીકું છે. ફુગ્ગો ઉડી જાય છે (झ). ફુગ્ગાનો ક્લોઝ અપ (ञ). દોડતા બાળકનું બસ્ટ. હાથમાં પડીકું (ट). જુવાનનો ક્લોઝ અપ નજર તાકતો (ठ) ફરીવાર (झ) મીડ જુવાન ઉભો થાય છે. નજર ખેંચાએલી છે. મ્હોં પર કશા નિશ્ચયની છાપ દેખાય છે. જડબાં બીડેલાં (ढ). એકલો બાળકના હાથમાં પડીકાનો ક્લોઝઅપ (ण). મીડ. બાંકડા આગળ જવાન ઉભો છે. ફુગ્ગો ઉડતો જુવાન પાસે આવે છે. જુવાન એને

જવા દે છે. દોડતું બાળક આવે છે. જુવાન એનો હાથ પકડે છે અને પડીકું ઝૂંટવી લે છે (ત). બાળક રુવે છે (થ). જુવાન પડીકું લઈ ખાતો ખાતો દોડવા માંડે છે (દ). રોતા બાળક પાસે બીજા લોક ભેગા થાય છે (ધ). હાંફતા અને ખાતા જતા જુવાનનો કલોઝઅપ (ન). બાળકને લોક છાનું રાખે છે.

તદ્દન આછકલી રીતે આ લખાયું છે પણ એમાં ઝાઝા અજાણ્યા શબ્દો અને વસ્તુઓ ન ભરી દેવાની કાળજી રખાઇ છે. અને એનો ઉદ્દેશ પણ કેવળ ઝાંખી કરાવવાનો જ છે.

આમ જે તૈયાર થાય તેને સીનાર્યો કહે. અનેચિત્રતંત્રની આ કુંચી.

× × ×

ચિત્રતંત્રની બીજી બાજુ એટલે સંસ્કરણ Editing (એડિટિંગ) અને Montage (મોન્ટાજ)ના નામે ઓળખાતું બીજું અને ખૂબ સબળ અંગ.

સંસ્કરણ કેમ થાય છે એ વિષે આછકલો ખ્યાલ પહેલા અપાઈ ગયો છે. અહીં જરા વિસ્તારથી એનાં કેટલાંક અંગોની ચર્ચા કરવાની છે.

સીનાર્યોની સૂચના મુજબ ચિત્રના જૂદા જૂદા ભાગોને ભેગાં કરવાનું અને એમાંથી સુરમ્ય સુરેખ પ્રતિતિદાયક વાર્તા ઉપજાવવાનું કામ સંસ્કરણનું છે. પુડોવકિન જેવા સમર્થ દિગ્દર્શકો તો સંસ્કરણને જ ચિત્રનું અતિ ઉપયોગી અને કિમ્મતી અંગ ગણે છે. અને એને Montage મોન્ટાજના નામે ઓળખાવે છે. આઇસેન્સ્ટાઈને (પ્રભાવશાળી રશિયન દિગ્દર્શક) મોન્ટાજની (આપણે પણ એ શબ્દ ચાલુ

રાખીએ) વ્યાખ્યા કરતાં જણાવ્યું છે કે બે વિભિન્ન વસ્તુઓને સાથેસાથ મૂકી એમાંથી તદ્દન સાહજિક રીતે અર્થ ઘટાવવાની રીત અને કલા એટલે મોન્ટાજ. આ મોન્ટાજ પ્રેક્ષકની હૃદયજંત્રી કેવી રીતે છેડી જાય છે એનો એક દાખલો પણ આપ્યો છે. સળીઆ પાછળ બેઠેલો કેદી એના છૂટકારાની પ્રતિક્ષા કરતો હોય છે. અને એની મનભોમમાં કેટલાંક ચિત્ર ઉગે છે. ખળખળ વહેતી નદી, ઝાડે બાંધેલી ગાય, ઉમરે બેઠેલી માડી, માડીને પજવતું બાળક : અને વળી પાછો સળીઆ પાછળ પૂરાએલો પામર કેદી. હૈયામાં ઉંડો ઘા કરી જાય અનુકંપા જન્માવી જાય એવી આ દશ્યાવલિ છે. પણ એ અસર થવાનું કારણ શું છે? છૂટું એક એક ચિત્ર કદાચ આપણે ધ્યાનથી પૂરું નજર તળે પણ કરત નહી. પણ અહીં આટલા છૂટા ચિત્રો ભેગાં થતાં એક આખી વાર્તા બને છે. જે હૃદય પર અચૂક અસર કરી જાય છે. આ અસર આ રીતે આ ચિત્રોને ભેગાં જોવાથી થાય છે. અને એજ મોન્ટાજની–એડિટિંગની–સંસ્કરણની ખુબી છે. વિભિન્ન દશ્યોને ભેગાં કરી એમાંથી ધારી અસર નીપજાવવી એજ સંસ્કરણનું હાર્દ છે.

પણ આવા સુંદર અને કલાત્મક પ્રકારને પણ એક મહાભયથી બચવાનું છે. એ ભય જન્મે છે પ્રતિકવાદમાંથી, Symbolism થીજ વસ્તુ સ્હમજાવવાની વધુ પડતી ઘેલછામાંથી. અહીં આપણે આપણા ચિત્રોના બે દાખલા લઈએ. અમર જ્યોતિમાં સૌદામિનીના (દુર્ગા ખોટે) મનોરથો જ્યાં નિષ્ફળ જતા જોતા ત્યાં તરતજ આપણે દરિયાના મોજાંને જોસભેર ખડક સાથે અફળાતા અને કણકણમાં વેરાઈ જતા પણ જોઈએ છીએ. આપણને તરતજ ખ્યાલ આવે છે મોજાંના નિષ્ફળ પ્રયત્નનો. અને આપણે સૌદામિનીની નિષ્ફળતા પ્રત્યે સહાનુભૂતિ દર્શાવવા તૈયાર થઈ જઈએ છીએ. આ મોન્ટાજનું સુંદર રૂપ છે. અને સુંદર રૂપ હોવા સાથે એ અસરકારક છે. પણ એક બીજો દાખલો લ્યો. છાયામાં ભાઈના ઓપરેશનને

માટે પૈસા મેળવવા બ્હેન પોતાની અસ્મત વેચે છે. અને આપણે પડદા પર કોઇ મંદિરના શિખર પર, કળશ પર, મજબૂત હથોડો પડતો જોઈએ છીએ, અને શિખરના ચૂરેચૂરા થઈ જાય છે. ફુલની બિછાત પર થઈને જતા કોઈ કાળપગલાં નીચે ફુલો ચગદાઈ જાય છે. ઉપમા સાચે કવિત્વભરી છે. પણ લોક એને સ્હમજે છે? એક વધુ દાખલો લ્યો. બડીદીદીમાં માસ્તરજી જતા રહે છે, ત્યારે બ્હેનજી એમના સૂના ઓરડામાં આવે છે. ઓરડો સૂમસમ છે, બધું હતું તેમજ છે છતાં એમાં આત્મા જણાતો નથી. બ્હેનજીની આંખો વિષાદે ઘેરી બને છે. અને કાંક અમંગળની કાળી કલ્પના આવું આવું કરતી મનક્ષિતિજે ડોકાય છે. પ્રેક્ષકોને બારણામાં ઊભેલો કૂતરો દેખાય છે. એની આંખમાં પણ વિશાદ છે. વાચાથી દૂર એવા અવ્યક્ત દુઃખની હમદર્દી એ આંખો ખોલી બતાવે છે. પણ આટલી ભવ્ય કલ્પના હોવા છતાં પ્રેક્ષકો એને ન પચાવી શકે તો?

એટલે જ એક નિયમ આપણને મળી જાય છે. સંસ્કરણ બુદ્ધિયુક્ત હોવું જોઈએ પણ અટપટું નહીં.

હવે આપણે સંસ્કરણની એક બીજી બાજુ જોઈએ. સંસ્કરણને કલાહેતુ હોવા સાથે એક આર્થિક હેતુ પણ છે અને તે ચિત્રની લંબાઈ બચાવવાનો. ચિત્રની વાર્તામાં નવલકથા જેમ અમુક જ ક્રિયાઓ ઉપર ભાર દેવાનો હોય છે. પણ જો એ આખીએ ક્રિયાને ચિત્રમાં ઉતારવામાં આવે તો એની લંબાઈ પૃથ્વીની આસપાસ કેટલીએવાર વિંટાઈ વળે એટલી થઈ જાય. એટલે જ ચિત્ર એવી રીતે રજુ થવું જોઈએ કે જેથી આ નિરર્થક વ્યય બચે અને ચિત્રને જરાય આંચ ન આવે. આ માર્ગ લેવાનું કામ સંસ્કરણનું છે અને એ એ માર્ગ જૂદી જૂદી રીતે લે છે. ખાસ કરીને જ્યાં કારણ કાર્યના કે નિશ્ચયકાર્યના ચિત્રો બતાવાય છે ત્યારે આ વસ્તુ ધ્યાન દેવા

લાયક બને છે. એક દાખલો લઈએ બ્લુ બિયર્ડસ એટથ વાઇફમાં ગારી કુપરે મુછો ઉગાડી હોય છે. ક્લોડેટ કોલ્બર્ટ કશી ટકોર કરે છે. ગારી ખુરશીમાં બેઠો બેઠો મૂછે વળ દેતો દેતો કાંક વિચાર કરે છે. કૂદીને અંદરના રૂમમાં જાય છે. અને તરતજ મૂછ વિના પાછો ફરે છે. બીજો દાખલો (આ પણ પરદેશી જ છે) કોઈ જુવાન પોતાની પ્રેયસીને હોટલમાં આવવાનું ઇજન આપે છે અને તરતજ એક ડિસોલ્વમાં આપણે ન્હાની પ્યાલીઓનો ક્લોઝઅપ જોઈએ છીએ અને આપણી ખાત્રી થઈ જાય છે કે એ ગોઠવણ પ્રમાણે મળ્યા. અહીં પણ ધ્યાનમાં રાખવાનો સિદ્ધાંત તો પ્રથમનો જ છે. સંસ્કરણ આંટીઘૂંટીવાળું ન હોવું જોઈએ.

સંસ્કરણમાં બીજી ધ્યાનમાં રાખવાની વસ્તુએ સાતત્ય છે. (Continuity) સાતત્યની જૂદી જૂદી બાજુઓ છે. સૌથી પહેલી શોટ સંબંધીઃ એક શોટમાં અમુક રીતે રાખેલું મ્હોં, એથી પછીના શોટમાં એવી જ રીતે રજુ થવું જોઇએ. દાખલા તરીકે રાજાબાઇ ટાવર આગળ ઊભેલો માણસ આગળના શોટમાં ઊંચે ઘડિયાળ પર જોતો હોય અને બીજા એ જ દિશાથી લેવાએલા શોટમાં એ જમીન પર જોતો હોય એ અજુગતું લાગે છે. બીજા શોટમાં પણ એણે એનું મ્હોં એવી જ રીતે રાખવું જોઇએ. આને સાતત્ય કહે છે.

સાતત્યનો બીજો પ્રકાર વધારે ચીવટ માંગી લે છે કે કારણ કે ચિત્ર કાંઇ નાટક માફક સૂત્રધારની નાંદીથી શરુ કરીને અંત લગી એકધારે નથી ઉતરતું. સગવડ ખાતર અને બીજી ઘણી બાબતોને લીધે એક પછી એક આવતાં દશ્યોને પણ વચ્ચે વધારે વિલંબથી ઉતારવાના હોય છે. ઘણીવાર ફિલ્મનું સૌથી છેલ્લું દશ્ય જ પહેલું ઉતરે છે. આથી આમાં જાળવવાના સાતત્ય માટે વધારે ઝીણવટથી ધ્યાન રાખવું પડે છે. પાત્રોની વેશભૂષા, એમનો મેક-અપ, સેટમાં વપરાતી ચીજો અને એમની સ્થિતિ એ સૌને જેમનાં તેમ જ

જાળવવાં પડે. નહીં તો એક જ દૃશ્યમાં કશા કારણ વિના ત્હમને સુલેાચના એક વાર સફેદ સાડી અને કાળા બ્લાઉઝમાં અને બીજી વાર કાળા બ્લાઉઝને સફેદ સાડીમાં દેખાય. એક પળ પહેલાં સીગારેટ પીતા મેાતીલાલ તરત જ પાઈપ પીતા દેખાય. ત્હમારી નજર સ્હામે પડેલું ટેબલ અચાનક જ ત્યાંથી અલેાપ થઇ મેટરલિંકના નાટક બ્લુબર્ડના સજીવ ટેબલ જેમ બારણાની પાસે જઇને પડ્યું હેાય. અને એક બીજો દાખલેા લ્યેા. દુનિયા ન માનેની પેલી પ્રસિદ્ધ ઘડિયાલ. ઘડીમાં ત્હમે એને આરામ ખુરશીને માથે તેા ઘડીમાં કબાટની બાજુમાં જુએા. આની ત્હમારા પર શી અસર થાય? વાર્તામાં કે ચિત્રમાં ત્હમને પછી થેાડેા પણ રસ રહે ખરેા?

આ વસ્તુએા સાચવવી અને યથાસ્થિતિ જાળવવી એ પણ સાતત્યનું જ કામ છે.

પણ કેાઈ પૂછશે કે આતેા ચિત્ર ઉતરતું હેાય ત્યારે ધ્યાન રાખવાની વસ્તુએા છે. એડિટિંગ વખતે એમનું શું કામ છે? વાત એમ છે કે આવા દેાષેા જે સેટ પર દેખાતા નથી તે એડિટિંગ વખતે પકડાય છે. અને તે વખતે જો બીજી કેાઈ રીતે સુધારેા થઇ શકે તેમ ન હેાય તેા થેાડા કલેાઝ અપ લઇ આખેા વળાંક બદલી દેવામાં આવે છે. યા તેા જો વાર્તામાં એમનું ખાસ મહત્વ ન હેાય તેા એ દૃશ્ય કાપી નાંખવામાં આવે છે.

અને હજુએ કેાઇ જો ચિત્રતંત્ર સંસ્કરણ અને સાતત્યના મહત્વ વિષે સવાલ પૂછે તેા એને સ્હામું પેલી કઠપુતળીના પિતૃત્વની વાત પૂછવી જોઈએ.



અભિનય ઉપર દળદાર ગ્રંથ ગૂજરાતીમાં લખાયા છે એ ગૂજરાતનું સદ્દભાગ્ય છે કે નહીં તે કહેવું તો મૂશ્કેલ છે. કારણકે એણે અભિનયને કે નવા થતા અભિનેતાઓને કેવી રીતે માર્ગદર્શન કરાવ્યું છે તે જાણવું મૂશ્કેલ છે. પણ આપણે એ વાત જવા દઈએ. કોઠી ધોવામાં કાંઈ સાર નથી નીકળતો. આપણે અહીં ચિત્રજગતના અભિનયની વાત કહીએ. પણ એનો અર્થ એ નથી કે ચિત્ર-અભિનય અને તખ્તા-અભિનય અને બીજા અભિનયમાં મૂળગત ફેરફાર છે. સાચી વાત એ છે હાર્દ તો દરેકનું એકજ છે. ખાલી જૂદા સાધનોને લીધે એના આવિષ્કારમાં, એના પ્રગટ સ્વરુપમાં અંતર દેખાય.

અભિનયનું હાર્દ છે સચ્ચાઇ અને સંયમ. પોતાને અપાએલ ભૂમિકાને વ્યક્ત કરવામાં સચ્ચાઈ અને કેવળ પોતાની જ ભૂમિકા એ પ્રસંગમાં નથી તેનું ભાન અને એને લીધે આવવો જોઈતો સંયમ.

અભિનયના આ મૂળ ગુણોમાં બોલપટના માધ્યમે કેટલીક મૂશ્કેલીઓ ઊભી કરી છે તો ઘણી બધી સુવિધાઓ પણ કરી આપી છે. યાંત્રિક સગવડ, રજુઆતની આદરણીય સગવડ, કેમેરા અને મોન્ટાજની મદદ એ સહુનો ખ્યાલ આપણે જરા આગળ ઉપર કરીશું. અહીં અભિનયથી ઓળખાતી વસ્તુનો જરા પરિચય મેળવી લઈએ.

અભિનય એટલે ઉચિત રંગપૂરવણી. વાર્તાકારે દોરેલી રેખામાં રંગ પૂરી એમાંથી સજીવ પાત્ર રજુ કરવાની કલા એ અભિનય. પહેલી નજરે જણાશે કે આ ક્ષેત્ર સંકુચિત છે. પણ એ પણ સાથે સાથે જાણી લેવું જોઈએ કે અભિનય એ પારંગતની કલા છે. ક્ષેત્ર ન્હાનું ને મર્યાદિત હોય કે વિશાળ હોય તે સાથે એને બહુ ઓછા લેવા દેવા છે. એને તો સોંપાએલી કામગીરીજ બજાવવાની હોય છે. અને એમાં એની સફળતા નિષ્ફળતાનો આધાર એ પોતાના અભિનયમાં કેટલી સચ્ચાઈ મૂકી શકે છે તેના ઉપર છે, ક્ષેત્રની સીમા મર્યાદા ઉપર નહીં.

આથી જો કોઈ એમ કહે કે અભિનય એ કેવળ વ્યક્તિગત કલા છે તો એક રીતે એ સાચું છે. અને એ નજરે તો કલા માત્ર વ્યક્તિગત કહી શકાય. પણ અભિનયને એક બીજી બાજુ છે. એ બાજુનું એક પહેલુ છે પ્રેક્ષકો અને બીજું પહેલુ છે સહ-અભિનેતા. અભિનયની મ્હોટામાં મ્હોટી સચ્ચાઇ કેવળ પોતાના પાત્ર પૂરતી નથી. ત્યાંજ એ મર્યાદિત નથી થતી ત્યાંથી આગળ જઈએ બીજા પાત્રો લગી પણ પહોંચે છે. બીજા પાત્રોનું અભિનયસોપાન પરનું સ્થાન એણે જોવાનું, જાણવાનું અને જાળવવાનું છે. અહીં સામાજિક દરજ્જાની વાત નથી. પણ અભિનયના પ્રસંગમાં ભૂમિકાના મહત્વના દરજ્જાની વાત છે એ લક્ષમાં રાખવાની જરુર છે.

પ્રસંગ કોઈ એક જ પાત્રના અભિનયથી નથી ભજવાતો. Monologue સ્વગતોક્તિમાં પણ એ ધ્યાન રાખવાની જરુર છે કે ઉંડે ઉંડેથી પ્રેક્ષકગણ એ બીજું પાત્ર બને છે. પણ એ વાતને જવા દઈએ. જ્યાં બીજા પાત્રો પણ કામ કરતા હોય તો દરેક અભિનેતાની બીજા અંભિનેતા તરફની, પ્રસંગ તરફની એક ફરજ હોય છે: વસ્તુને પ્રાધાન્ય આપવાની. પોતાને ગૌણ સ્થાન લેવું પડે તો લેવાની ખેલદિલી એજ અભિનયનું સુંદર લક્ષણ છે. અને એમાંજ એની સાચી સફળતા છે.

અભિનય વિષે આટલી સામાન્ય ચર્ચા કર્યા પછી આપણે ચિત્રમાંના અભિનયની વાત કરીએ.

દિગ્દર્શનની વાત કરતી વેળાએ આપણે દિગ્દર્શન અને અભિનયના સંબંધની વાત કરી હતી. આને લીધે ચિત્રમાં અભિનયનું ક્ષેત્ર મર્યાદિત બને છે એ સાચું પણ એથી એની કામગીરી વધારે સુસ્પષ્ટ પણ બને છે.

અને એ સાથે જ એના સહધર્મી તખ્તાના અભિનેતા કરતાં કેટલાક લાભ પણ છે. તખ્તા પર વાતાવરણ જમાવવા સારુ લગભગ એને એકલે હાથે કામ કરવું પડે છે. ચિત્રમાં એને આ કામ કરવું જ નથી પડતું. પેલી જાણીતી જાહેરખબર જેમ એ એનું મ્હોં હસતું રાખે અને બાકીનું બધું બીજા લેાક સંભાળી લે. પ્રકાશ છાયાની મિલાવટ એ વાતાવરણ ઊભું કરે છે. પૃષ્ટસંગીત એની જમાવટ કરે છે. સંસ્કરણ એમાં જાન મૂકે છે. જૂદી જૂદી કેમેરા સ્થિતિ ભાવોર્મિને જાગ્રત કરે છે અને જરાકે મેાળી પડવા નથી દેતી.

પણ આ સાથે ફિલ્મી અભિનયને એક મ્હોટામાં મોટું નડતર પણ છે. એમાં માધ્યમનેા જ વાંક છે. નાટકમાં અભિનયમાં સાતત્ય સહજ હેાય છે. એની ચડઉતર પણ સ્વાભવિક બને છે. એમાં શરુઆત અને અંત પણ નૈસર્ગિક હેાય છે. ચિત્રમાં આથી વિપરિત દશા નજરે પડે છે. એમાં સગવડ ખાતર આદિ અંત જેવેા કશેા મેળ જ નથી હેાતેા. અભિનયની ચડઉતર જેવી વસ્તુ નથી હેાતી. એક પ્રસંગમાં જ એને એક મિનિટના કામ પછી પા અર્ધો કલાક લગી ફરજિયાત આરામ કરવાનેા હેાય છે. પ્રકાશની, કેમેરાની, માઈકની ગેાઠવણુ એ વખત લઈ લે છે. અને પરિણામે અભિનેતાને માનસિક શ્રમ વેઠવેા જ પડે છે. Mood (વૃત્તિ) વેગ, તલસાટ એ બધાની જાળવણી એ લગભગ માનસિક વ્યાયામ બને છે.

આનો કાંઈક બદલો કેમેરા વાળી દે છે. અને પાછું ચિત્રમાં તો એક સુખ રહ્યું છે. એમાં વધુ પ્રયત્નને અવકાશ છે. નાટકમાં તો બોલાયું એ બોલાયું અને ભજવાયું એ ભજવાયું. ચિત્રમાં જે શોટથી સંતોષ મળે એજ શોટ પ્રેક્ષકો જોઈ શકે છે. ફરી પ્રયત્નનો આ લાભ ઘણીવાર માનસિક વ્યાયામને હળવો બનાવે છે.

સંયમની વાત કરતી વખતે એક બીજી વસ્તુ પણ ધ્યાનમાં રાખવાની છે. એ છે અભિનય કરતાં જાળવવાની મર્યાદાની Restrain ની. ઠેર ઠેર અભિનયમાં પેસી ગએલું નાટકીપણું, કેટલાક બંધાઈ ગએલા હાવભાવ અને હલનચલન જોવા મળે છે. અભિનેતાઓ જાણે ઉછળીકૂદ અને ખારાં ખાટાં મ્હોં કરવામાં જ અભિનય છે એમ માનતા થયા છે. આ વસ્તુ ખૂબ ભયંકર છે અને એમાં સુધારો થવાની જરૂર છે. ખૂબ ઘેરા રંગ પૂરે કાંઈ ચિત્ર વધારે અસરકારક નથી બનતું. ઉલટું ઊંધી જ દિશામાં અસર કરવા માંડે છે અને મન એ ચિત્રથી પાછું પડે છે. એવીજ રીતે અભિનયમાં પણ. સાધારણ Normal સ્થિતિમાં જે હાવભાવ થતા હોય એની જગ્યાએ અતિશયોક્તિ ભર્યાં હાવભાવ અભિનયને મારી નાંખે છે અને સાથે ભૂમિકાને પણ અન્યાય કરે છે. એ સાચું છે કે આ સંયમ કેવળ આંતર્મુખ કલાદષ્ટિમાંથી જન્મે છે. અને બીજું એ પણ જોવાનું છે મ્હને કે ત્હમને જે Overacting જેવું અભિનયની અતિશયતા જેવું લાગતું હોય તે ત્રીજા કોઈને ન પણ લાગે. પણ આ બાબતમાં પ્રેક્ષક કરતાં અભિનેતાએજ દૃષ્ટિ કેળવવી જોઈએ.

અભિનયના બે મહાન ગુણ સચ્ચાઈ અને સંયમ વિષે આપણે વિચાર કરી ગયા. હવે જરા આંતરિક તૈયારીઓ વિષે જોઈ લઈએ.

સહુથી પહેલાં જ અભિનય અવાજ ઉપર કાબુ માગી લે છે. અવાજમાં દર્દ ન મૂકી શકનાર અભિનેતા નહિ બની શકે. જીવનના

બધાજ પ્રસંગોમાં માણસ એકજ વેગથી, એકજ રીતે, એક ધારો નથી બોલતો. દાખલાની જરુર હોય તો કરોડોની સંખ્યામાં આપી શકાય એમ છે. પણ એ તો સામાન્ય અનુભવ છે કે માણસની બોલવાની ઢબછબ, પોતાની માનસિક સ્થિતિ, વાત કરનારની સાથેના સંબંધ, સ્થળ, કાળ, સંજોગો વિ૦ એક હજારને એક વસ્તુપર આધાર રાખે છે. અભિનય આ વસ્તુની જાણ અને એના પરનો કાબુ માગી લે છે. પ્રસંગ પ્રમાણે એનો અવાજ પ્રવાહી બનવો જોઇએ.

અને એટલું પણ જાણી લેવું જરુરી છે કે અવાજ પરનો આ કાબુ એ દેખાય છે એટલો સહજ અને સુલભ નથી. એની સાધના કપરી છે. આજના આપણા કેટલા અભિનેતા–અભિનેત્રીઓને અવાજ પર આ કાબુ છે? આંગળીને વેઢે ગણાય એટલાને પણ નથી એમ કહીએ તો તે અતિશયોક્તિ નથી, અલ્પોક્તિ છે. ધ્વનિ આલેખનની કરામતને લીધે આપણને પ્રથમ નજરે આ દોષ ધ્યાને ન ચઢે પણ એ નથી જ એમ ન કહી શકાય.

આવીજ બીજી તૈયારી એ ચહેરા પરના ભાવપ્રદર્શનનો કાબુ છે. અહીં નાટક અને ચિત્રનો અભિનયના વાહન તરીકેનો ફરક ખૂબ-સ્પષ્ટતાથી માલુમ પડે છે. નાટકમાં પાસેમાં પાસે જે પ્રેક્ષક છે તે ઓછામાં ઓછો પંદર ફુટ છેટે છે. પાત્રના મ્હોં ઉપરના ભાવ નરીઆંખે પારખવાનું એને માટે અઘરું છે. ચિત્રમાં કેમેરા ત્હમારા ચહેરાની કુમળામાં કુમળી રેખાને હજાર ગણા ભારપૂર્વક પ્રેક્ષકો સ્હામે રજુ કરે છે. વળી એટલું ઓછું હોય એમ કેમેરા પાસે ક્લોઝ અપ છે. અને કેમેરાની ચકોર આંખ કશુંજ નબળું ચલાવી લેવા તૈયાર નથી.

કોઈ પૂછશે કે આની તૈયારી શી રીતે થાય? અલબત્ત કાંઈ

અભિનયની નિશાળ ખોલવાનો ઝબુકિયાંનો હેતુ નથી, પણ સાચે જો કોઈને પ્રયત્ન જ કરવો હોય તો સડક એ એની મહાનમાં મહાન શાળા છે અને દર્પણ એ મહાનમાં મહાન પરીક્ષક છે.

આ તૈયારી વખતે ખૂબ ધ્યાનમાં રાખવાની વાત એ લાક્ષણિકતાને નામે કેટલાક Set mannerisms બંધીઆર લઢણના ભોગ ન થઈ પડવાની છે. રાજાની ભૂમિકાના હાવભાવ ત્હમને હરિજનની ભૂમિકામાં ઉપયોગી નહીં થઇ પડે. સાચી વાત એમ છે કે દરેક પાત્રને પોતાના જ સાહજિક નૈસર્ગિક હાવભાવ હોય છે. અભિનેતા તો માત્ર વાહન છે. છે. પોતાની જ લાક્ષણિકતાઓ પાત્ર પર લાદવામાં કદાચ અભિનેતાનો અંગત વિજય હશે પણ ભૂમિકાનો પરાજય છે. એક બે દાખલા લઈએ. જ્યોર્જ આર્લિસ સાચે જ મહાન કલાકાર છે. પણ ડિઝરાએલી હોય કે વોલ્ટેર હોય, કાર્ડિનલ રિશલ્યુ હોય કે ડોક્ટર સીન હોય પણ એ આર્લિસજ રહે છે. આ એની મર્યાદા છે. કલાકાર પોતાની લઢણની બહાર નથી જઈ શકતો. આ કલાકારનો અંગત વિજય છે, પણ ભૂમિકાની ચોખ્ખી હાર છે. એથી વિપક્ષે પોલ મુનિ અને ચાર્લ્સ બોયરને લ્યો. સમાજ રચના સ્હામે બગાવત કરતો કેદી હોય કે આખા દેશ સ્હામે સાહસપૂર્વક ઉભતો ઝોલા હોય, મિનીટે એકની સરેરાશે ખૂન કરતો સ્કારફેઈસ હોય કે વિજ્ઞાનની સાધનામાં ગળાબૂડ ડૂબેલો પાસ્ચર હોય—સહુની વિશિષ્ટતાઓ અને લક્ષણોનું મુનિ વાહન બને છે. પણ ઝોલા બહાર આવે કેઃ મુનિ નહીં. ચાર્લ્સ બોયરના કેવળ બે જ ચિત્રો લઈએઃ ગાર્ડન ઓફ અલ્લાહ અને મૅરી વાલેવ્સ્કા. એકમાં એ ભાગેડુ પાદરી છે બીજામાં નેપોલિયન. પણ એકની ગંધ સરખી બીજામાં નહીં મળે.

આ છે અભિનેતાનું લક્ષણ. આનો એક બીજી રીતે વિચાર કરવાની ઘણી જરુર છે. આજે ઠેરઠેર અભિનય એટલે તાદાત્મ્ય એમ કહેવાય છે. શબ્દરમતમાં અભિનેતા પાત્રની ચામડી નીચે અશેષ

થઈ ગયો એમ પણ કહેવાય છે. પણ આ કેવળ અર્ધ સત્ય છે. અભિનેતા પોતે ભૂમિકામાં રત થાય એ ઇચ્છવાજોગ વસ્તુ છે પણ પોતાની જાત ભૂલે એને નહીં પાલવે. પોતે કેવળ વાહન છે એજ ખ્યાલ એને રાખવો જોઈએ, એ સાચું. પણ સાચા અભિનેતાએ તો પોતાના અભિનય પર કડક પરીક્ષક તરીકે બેસવાનું છે. પોતાને સોંપાએલ કામગીરીની દેખભાલ ખૂબ ચીવટથી એને જ કરવાની છે. તાદાત્મ્યનો આટલો જ અર્થ છે એથી વિશેષ નહીં.

× × ×

ચિત્રમાં અભિનયનો વિચાર કરીએ છીએ ત્યારે મૂળથીજ ચિત્રઉદ્યોગમાં પેઠેલા એક અનિષ્ટનો પણ વિચાર કરી લેવો જોઈએ. આ પ્રથા Star System તારકપ્રથાને નામે ઓળખાય છે. પરદેશના અનુકરણ, અનુસરણ જેમ અહીં પણ એ પ્રથા ચાલી રહી છે. અભિનેતામાં પણ જાણે વર્ગ પાડવામાં આવ્યા હોય એમ ચિત્રની રજુઆત થાય છે. જાહેરાતમાં પણ એમનું નામ પહેલું મૂકવામાં આવે છે અને પછી બીજા અભિનેતા અભિનેત્રીના નામ આવે છે. આ પછીથી આવનારોને Featured Players (સહકારી પાત્રો?) કે Character Actors (લાક્ષણિક અભિનેતાઓ?) ના નામે ઓળખાવવામાં આવે છે. ચિત્રનો આખો ઝૂકાવ તારક–તારિકા ઉપર જ કરવામાં આવે છે. ખૂબ સજધજ સાથે એમની રજુઆત થાય છે. એમને લોક સમક્ષ અમુક રીતે મૂકવામાં આવે છે. લોકને એમનામાં જેમ બને તેમ વધારે અને વધારે રસ લેતા કરવામાં આવે છે.

એ દેખીતું છે કે આ કાંઈ અભિનયના હિતમાં નથી થતું. આ થાય છે એક વ્યાપારી નજરથી અને એમાં લોકમાનસની સાચી પકડ છે એ નકારી નહીં શકાય. લોકને જોઈએ છે અર્ધાં દેવદેવીઓ,

સૌંદર્યમૂર્તિઓ, આદર્શો. ચિત્રનિર્માતાઓ આ પૂરાં પાડે છે અને કમાય છે. અને જો સ્ત્રીઓ દેવીકારાણીએ સાડી કેમ પહેરી હતી એના ઉપરથી જ પોતાનો પહેરવેશ નક્કી કરવાની હોય કે પુરુષો સાયગલના કપડાં પરથી જ પોતાના કપડાંની પસંદગી કરવાના હોય તો ચિત્રનિર્માતાઓએ શા સારુ વચ્ચે પડવું જોઈએ?

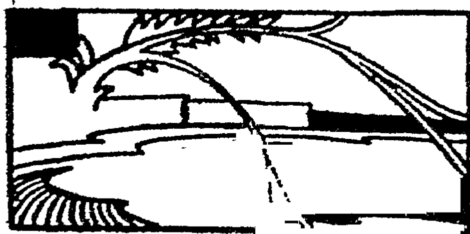
પણ આ તારકપ્રથા અભિનયની દુશ્મન છે. કેવળ નવા ચહેરા ખાતર, કેટલીક લાક્ષણિકતાઓ ખાતર આજે અભિનયનું ખૂન થતું નજરે ચઢે છે. પાત્રદાનમાં નરી નઠોરતા તરવરે છે. સાચી શક્તિને અન્યાય થાય છે. અને એથી પણ વધારે ભયંકર વાત તો એ છે કે એથી બોલપટનું ચાલુ કલાસ્વરુપ બદલાય છે. ચિત્ર લોકમુખી થવાને બદલે કેવળ પાત્રમુખી બને છે. વિશાળતાને સ્થાને એમાં સંકુચિતતા કેળવાય છે. વસ્તુ પરથી લોકનું ધ્યાન એક ભૂમિકા પર અને ત્યાંથી સીધું કશા અવરોધ વિના પાત્ર પર ઠરે છે.

પંડિતો આના કારણ તરીકે સમાજરચનાને અને માનસવૃત્તિને દોષ દે છે. પણ આનો ઉકેલ નહીં આવે તો આખો ઉદ્યોગ ભયમાં આવી પડવાનો. લોકને પાડેલી એ આદત જેમ ઉદ્યોગની અન્નદાતા થઈ છે એમ જ સર્વભક્ષી પણ બની શકે. નવી શક્તિને અણ-ગણવાનો ધ્વનિ આમાં નથી. પણ એક વ્યક્તિ પર જ કેન્દ્રિત થતા ધ્યાનની દિશા અને દૃષ્ટિ બદલાવાની જરુર છે જ. થોડાને ઈન્સાફ ખાતર નહિ પણ આખા ઉદ્યોગના હિત ખાતર આ પલટો વહેલામાં વહેલી તકે આવવો જોઈએ.

સોવિયેટમાં આ અખતરો ખૂબ સફળ નીવડ્યો છે. તદ્દન સોય પરથી ત્યાં પાત્રોને ઉઠાવ આપવામાં આવે છે. ત્યાં ભૂમિકાને સારુ પાત્રની યોગ્યતાનો વિચાર થાય છે. પાત્રને સારુ ભૂમિકાનો ઉપયોગ કરવામાં નથી આવતો.

આપણે ત્યાં આ રીતે કોઈવાર પણ વિચાર થશે ખરો?





બોલપટના વિવિધ અંગોની ચર્ચા કરતાં બાકી રહેલા કેટલાક અંગો વિષે ટૂંકમાં વિવેચન કરી લઈએ.

બોલપટના વધતા જતા વિસ્તારમાં એક વસ્તુ વધારે અને વધારે ભારપૂર્વક બહાર આવતી જાય છે. એ એ છે કે અમુક જાતના દેખાવ સિવાય બાકીના બધા જ દેખાવોને સ્ટુડિયોમાં જ ઉભા કરવા જોઇએ. પ્રકાશની હરકત, અવાજમાં આવતો અંતરાય, બહાર જઈ ચિત્ર ઉતારવામાં પડતી હાડમારી, પૈસાનું ખર્ચ: આ સૌ દૃષ્ટિથી સ્ટુડિયોમાં જ દેખાવો ઉભા કરવા એ પૈસાની અને કાર્યક્ષમતાની બન્નેની નજરે વધારે લાભદાયી નીવડે છે. આ સાથે આજના બોલપટમાં દશ્યાવલિનું મહત્વ બીજી રીતે પણ વધ્યું છે.

ઐતિહાસિક કે પૌરાણિક ચિત્રો માટે તો સ્ટુડિયોમાં જ કામ કરવું પડે છે. અને એ ઉપરાંત આજના ચિત્રોમાં વધતું જતું દશ્ય વૈવિધ્ય પણ ધ્યાનમાં રાખવાનું છે. સ્થળ અને કાળ વિષે આજનું ચિત્ર વધારે ચીવટ રાખતું બન્યું છે. અને એટલે પટદર્શનનો સવાલ પહેલાં જેટલો સામાન્ય નથી રહ્યો.

સેટ બનાવતાં પહેલાં એના નકશા તૈયાર કરવા જોઈએ. સ્ટુડિયોના કલાદિગ્દર્શક પાસે વાર્તા રજુ કરવામાં આવે, એમાં આવતાં દશ્યો

વિષે એમાં મૂકવાના બીઝનેસ વિષે (સરસામાન અને વાર્તાને ઉપયોગી વસ્તુઓ) સૂચના અપાય એટલે દિગ્દર્શક એના વિષેની બીજી માહિતી એકઠી કરી નકશા બનાવવા માંડે. માનો કે ગૂજરાતનો નાથ ઉતારવાનું નક્કી કર્યું હોય તો પહેલાં તો એ સમયના ગૂજરાતના સ્થાપત્યનો બારીકાઇથી અભ્યાસ કરવો જોઈએ. એના અવશેષોને બરાબર નિહાળવા જોઈએ. એ સમયની વેશભૂષા, એમના અલંકારો એમની ઢબછબ રહેણીકરણી એ સર્વને બારીકાઈથી અવલોકવાં જોઇએ. એના ઉપરથી કલાદિગ્દર્શક નકશા તૈયાર કરે. આ વખતે કેમેરા સ્થિતિ અને માઇકની સ્થિતિ પણ ધ્યાનમાં રાખવાં જોઇએ. આ નકશા પછી મિસ્ત્રીને સોંપાય અને એ નકશા મુજબ સેટ ઉભો કરી આપે. શિલ્પનું કામ હોય એનાં ફર્મા બનાવી મોલ્ડિંગ ખાતાને સોંપાય અને એ ખાતું કાગળની પસ્તીમાંથી, લુગડાનાં કુચામાંથી કે કોકવાર પ્લાસ્ટર ઓફ પેરીસથી મૂર્તિઓ સુશોભન વગેરે બનાવે. આમને યોગ્ય જગ્યાએ મૂકવામાં આવે. આધુનિક દૃશ્ય હોય તો દૃશ્યને અનુરૂપ રાચરચીલું અંદર ગોઠવવામાં આવે. આટલું થાય એટલે દૃશ્ય તૈયાર થયું ગણાય.

ઐતિહાસિક ચિત્રો માટે તો ઠીક પણ સામાજિક ચિત્રો માટે હાલના ચિત્રનિર્માતાઓનો ખ્યાલ કાંક વિચિત્ર જણાય છે. થોડાક અપવાદ સિવાય અહીં પાત્રની સ્થિતિ અને એના 'સેટ' વચ્ચે ખૂબ અંતર રહે છે. અને એવી જ રીતે આધુનિકતાના વધુ પડતા શોખમાં કે પછી નજરે ચઢ્યું અને હાથે આવ્યું બધુંજ કેમેરા આગળ ધરી દેવાની ધગશમાં gaudy ભભકભર્યા સેટ પણ આપણને જોવા મળે છે. સાદા સીધા ઘરખંડને બદલે આપણને દિવાલે 'અમેરિકન' છાપ (સ્ટેન્સીલ) છાપેલા ફ્લેટ મળે છે. અને હાથપગ ભેગા રાખી શકે એવા સજ્જનના મકાનને બદલે આપણને મહેલ મળે છે. આ સ્થિતિનો અંત આવવાની જરુર છે. વાર્તાની વાસ્તવિકતા ઉપર આ

અણધાર્યો અને સખત આઘાત કરવાની કશી જરુર નથી. વાર્તાની અસર ઉપજાવવામાં સેટનો પણ મોટો હિસ્સો છે એ ભૂલવું ન જોઇએ.

અને એજ વસ્તુ વેશભૂષા માટે ધ્યાનમાં રાખવાની છે. આજે હિંદી ચિત્રઉદ્યોગમાં સૌથી વિશેષ અરાજકતા વેષભૂષામાં ચાલે છે. ગૂજરાતી નાટકના એક જમાનામાં અર્જુન અને રામ પણ રોમન ટોગો અને યુરોપના મધ્યકાળનાં ડબ્લેટસ પહેરતા. આનાં અવશેષો હજુએ વાજાવાળાના પોષાકમાં દેખાય છે. ચિત્રો આ કરતાંય એક ડગલું આગળ ગયાં છે. સ્થળકાળની એમને સીમાઓ જ નથી. બધું નિર્બંધ ચાલે છે. આ સૌ ખૂબ ખતરનાક છે. સમાજની જુઠી રજુઆતનો આરોપ ચિત્રઉદ્યોગ પોતાને માથે લઇ રહ્યો છે. સાગરનાં ચિત્ર જોઈ જો કોઈ એમ કહે કે હિંદમાં કોઈ ધોતીઉં જ નથી પહેરતું તો ?

વેશભૂષામાંય બીજા અંગોની જેમ જ સચ્ચાઈ હોવી જોઈએ.

એક બાકી રહેલું અને હિંદી ચિત્રોમાં લગભગ ઉવેખાએલું અંગ એ રૂપપલટો છે. વિદેશમાં રૂપપલટાના અદ્‌ભુત ચમત્કારો વિદેશી ચિત્રોમાં જોઇએ છીએ અને સાથોસાથ આપણાં ચિત્રો પર નજર નાંખીએ છીએ તો લજ્જા અનુભવવી પડે તેમ છે.

એક સામાન્ય ગેરસમજુતી એમ જણાય છે કે લોક જેને સાચી રીતે Character make-up અથવા ખાસ રૂપપલટો કહેવો જોઈએ તેને જ મેક-અપ કહે છે. એ જાણવું જરૂરી છે કે કેમેરાને સહાય કરવા સાદા મેક-અપની જરુર જણાય છે. હોલીવુડમાં આજે કશા જ સામાન્ય મેક-અપ વિના ચિત્ર ઉતારવાની રીત પ્રચલિત થતી જાય છે. પણ અહીંના સંજોગોમાં એ કદાચ અહીં નહીં આવે—નજદીકના ભવિષ્યમાં તો નહીં જ. અમુક પાત્રને જ્યારે ખાસ

અરદાસ્તની જરુર પડે છે ત્યારે જ heavy make-up અસામાન્ય મેક-અપનો ઉપયોગ કરવામાં આવે છે. પણ આ માટેના અહીં ઉપલબ્ધ સાધનો ખૂબ ઓછા છે. માણસની ચામડીમાં જ ભળી જાય એવો મેક-અપ આજ હિંદમાં આપણને જોવા નથી મળતો. અને એકાદેક વારની 'એ' કલાસની જેલને જેમ આજે દેશભક્તિ ગણાવવામાં આવે છે એમ સ્પીરીટ ગમથી ચોંટાડેલા મુછના લપેડા અને પેન્સીલના કાળા ટીલાંને મેક-અપ કહેવામાં આવે છે.

બોલપટના બીજા અંગોના પ્રમાણમાં આ અંગ હજુ અહીં જોઈએ એટલું નથી વિકસ્યું.



ચિત્રનું ભવિષ્ય

અને

ભવિષ્યનું ચિત્ર

" ખૂબ ત્વરાથી અસર કરવાની અપેક્ષા ચિત્રો પાસેથી રાખવામાં આવે છે—અને સામાન્ય રીતે એ પાર પડે છે. પ્રેક્ષકના મન પર એની અસર માદક હોય છે: ઉત્તેજક કે પ્રેરણાદાયી નહીં. નિર્માતાને આખોએ વખત હલકી રસવૃત્તિ સ્હામે બાથ ભીડવાની હોય છે. અને નિરંતર એને ભય રહ્યા કરે છે કે રખેને 'ગંભીર' કે બુદ્ધિયુક્તની છાપવાળું કશું ટિકીટબારી પર મેલી નજર ન નાખે."

'જ્યુ સસ'ના સીનાર્યોની પ્રસ્તાવનામાંથી.

×

" તમારે સારું ચિત્ર જોઈએ છે? તો પહેલાં સારા પ્રેક્ષકો પૂરા પાડો."

ડી. જી. ગ્રિફિથ.

×

" એક વસ્તુ નક્કી છે કે આપણે સંસ્કૃતિના જૂદા જૂદા આવિષ્કારોને સામાન્ય માપના બનાવીએ છીએ અને તે પણ ખૂબ ઝીણવટથી. અને એટલે જ બીક છે કે કલાના ક્ષેત્રમાં આ પ્રમાણ ખાસ ઉંચું નહીં જળવાય."

રુડોલ્ફ અર્નહીમ.

ચિત્રનિર્માતાની નજરે

"ભવિષ્યનું ચિત્ર કેવું થશે? સાચું પૂછો તો એ વાતમાં મ્હને રસ ઓછો છે. ચિત્રનું રુપ પલટાઈ પલટાઈને કેવું થશે એ જાણવાની જીજ્ઞાસા મ્હને કદી થઈ નથી. પણ હા ત્હમારો પેલો બીજો સવાલ છે એમાં મ્હને જરુર રસ છે. અને ત્હમારાથી મ્હારે છાનું પણ શું રાખવાનું છે? એનું કારણ પણ ત્હમે જાણો છો. ચિત્રના ભવિષ્યનો વિચાર તો અમારે કરવોજ જોઈએને! ધંધો લઈને બેઠા છીએ. અલ્લાની પાઘડી મલ્લાને માથે ને મલ્લા ઉઘાડે માથે એવો વેપલો ક્યાં લગી ચાલે? હા. કોઈનું કામ કરી છૂટીએ એ ઠીક છે. પણ ત્હમે તો બધું જાણો છો.

જાણે વાત એમ છે કે ચિત્રનું ભવિષ્ય અમતો મ્હને ઉજળું લાગે છે. ધંધા તરીકે એ કાંઇ ખોટનો ધંધો નથી જ. અને બીજા ઘણા ધંધા કરતાં લાભનો ધંધો છે. લોકની રુચિ અમે જાણીએ છીએ. અને એમને જોઈએ એ અમે આપીએ છીએ. જીંદગીના ઢસરડાથી થાકેલા મનને આરામ જોઈએ. આખો દિવસ માથાકૂટ કરી કંટાળેલા મગજને વિચાર કરવાની દુગ્ધામાં પડવાનું પસંદ નથી. જીવનની કડવાશ અને કરૂપતાથી ત્રાસી ગએલા જીવને નવાં મ્હોં અને દુઃખ ભૂલવાનું સાધન જોઈએ છે. સ્ત્રીઓને નવી ફેશનો જોઈએ છે. જુવાનોને સુંદરતા દેખવી છે. બચ્ચાઓને કશોક આદર્શ જોઈએ છે. ભણીભણીને ફોતરું થએલા આપણા વિદ્વાનોને દહાડે દિ સ્વપ્નાં જોવાં છે. કોકને ચાર આનામાં દુનિયા જોવી છે. વળી કોકને જીંદગીની ઉણપોને પૂરી કરવા કાંક જોઈએ છે. આ બધાની અમને જાણ છે. ધંધો કરીએ છીએ તે ખબર પડે છે. બાકી અમે આમને આમ લોક માંગે એ દેતા રહીશું તો અમારો ધંધો તો સોનાનો છે અને રહેવાનો છે. હા થોડાક લોક કકળાટ કરે છે. પણ એમને કોણ પૂછે છે!

અને હાં; હવે તો દારુબંધી થઈ છે પછી શું વાંધો છે?"

દિગ્દર્શકની નજરે

" હા, ભવિષ્યના ચિત્રની મ્હને સ્પષ્ટ કલ્પના છે. બિલકુલ સ્પષ્ટ. કારણકે હું ભવિષ્યની કદરદાનીમાં શ્રદ્ધા ધરાવું છું. કદાચ ત્હમને આજ સાથે આવતી કાલનો મુકાબલો નહીં ગમે પણ એ અનિવાર્ય છે.

ત્યારે આજની દશા જુઓ. આજે દિગ્દર્શકની દશા ધોબીના બળદ જેવી છે. એ નથી પોતાને સંતોષી શકતો કે નથી પ્રેક્ષકોને સંતોષી શકતો. કારણકે એ બન્ને વચ્ચે ચિત્રનિર્માતા અને એની ધનની થેલીઓ પડી છે. જડ મર્યાદાઓ એના ઉપર લદાય છે. એની કલ્પનાની પાંખો કાપી નાંખવામાં આવે છે. એની કામગીરીને તરંગી કહી હીણી મનાવવામાં આવે છે. અને પરિણામે એને પોતાને તો અસંતોષ રહે છે જ પણ પ્રેક્ષકોની એ સારીમાઠી વાતો એને સાંભળવી પડે છે.

આટલું ઓછું હોય એમ પાછા પેલા તારલા અને પેલો વાર્તાકાર અમારે માથે ભાંગે. વાર્તાકાર એમજ સ્હમજે કે એ લખે એ બધું ઉત્કૃષ્ટ નાટ્યતત્વવાળું જ હોય. તારલા એમ સ્હમજે કે ઓછામાં ઓછા બે ત્રણ હજાર ફુટ ફિલ્મ તો એમના સમીપ ચિત્રથી જ ભરાવી જોઈએ. એમનાં 'ફેન'ની લાગણી ન દુખાય એટલું જ જોવા સિવાય એમને કશી નથી પડી હોતી. પણ અમારે તો સમગ્ર ચિત્રને જોવાનું હોય છે.

આજની આ દશામાંથી ભવિષ્ય અમને ઉગારશે. પ્રેક્ષકો હવે દિગ્દર્શકની કિમ્મત સ્હમજતા થયા છે. દિગ્દર્શક એ ખરો દૃષ્ટા છે અને સૃષ્ટા પણ છે એ વસ્તુ જેમ વહેલી સ્વીકારાશે એમજ ચિત્રનું ભવિષ્ય અને ભવિષ્યનું ચિત્ર ઉજળું બનશે. બાકી તો આજે નાટકની જે દશા છે તે દશા ચિત્ર ભોગવશે. મ્હને ખાત્રી છે કે ભવિષ્ય માટેની મ્હારી શ્રદ્ધા ખરી પડશે."

વાર્તાકારની નજરે

"ભવિષ્યનું ચિત્ર કેવું થશે એની મ્હેં કદીપણ કલ્પના કરી નથી. ખરું પૂછો તો મ્હારી એ હિમ્મત નથી. હું તો માત્ર એક વાત જાણું છું. દિગ્દર્શક અને ચિત્રનિર્માતા રાજી રાજી થઈ જાય એવી વાર્તાઓ પર જ હું હાથ અજમાવું છું. રોજ રોજ એમની વૃત્તિ જોવી, એમની પસંદગી જોવી, એમની રુચ પારખવી અને એને સંતોષવી. એમની સાથે વિદેશી ચિત્રો જોવા અને એ કહે તે ભાગ વાર્તામાં ઠોકી બેસાડવો. લોકને ગમશે કે નહીં એટલું જ જોવાનું. અને આપણા લોકને તો જાણો જ છો ને? એમને વાર્તામાં બધા રસ જોઈએ. સારા ગીતો જોઈએ. ચાલુ બનાવો પર એમને ગમતો વળ જોઈએ. જેમાં કશો જ ભોગ આપવો ન પડે એવો દેશભક્તિનો મહિમા એમને જોઈએ. પણ જવા દો એ વાત. એમને શું ગમે છે એ મ્હારે કહી શું કામ બતાવવું? એનાં કરતાં તો એક વાર્તા જ ન લખવી?

પણ ત્હમે પૂછો છો ત્યારે જવાબ દઉં છું. ચિત્રનું ભવિષ્ય આમને આમ તો ઉજળું નથી. ત્હમે નહીં જાણતા હો આ દિગ્દર્શકો અને ચિત્રનિર્માતાઓ કઈ રીતે વાર્તાનું ખૂન કરે છે તે. એમના પ્રિય પાત્રોને આગળ લાવવા ત્હમારી વાર્તા મચડી નાંખે. એમને ન સમજાય એવા પ્રસંગો પર તો મ્હોટી ચોકડી. રસ નિષ્પત્તિમાં તો સમજે જ નહીં. ગીતાને બદલે ધેટાં કરનારની જમાત છે. પણ શું કરીએ. પેટ પડ્યું છે તે કરાવે એ વેઠ કરીએ છીએ. અને આમ ચાલુ રહે તો ચિત્રનું ભવિષ્ય ઉજળું નથી.

હા. જો એક રસ્તો થાય તો કાંક આશા બેસે. વાર્તાકારને માથે મૂકેલા પેલા અંકુશ લઈ લેવાય અને એને વધારે છૂટ આપવામાં આવે, એની વાર્તાને વધારે વફાદાર થવાનો પ્રયત્ન કરવામાં આવે તો ભવિષ્ય કાંક સુધરે.

પણ જવા દો. ચીનો ચાડવો માથે મૂકના શા હાલ થયા હતા તે તો ત્હમે જાણતા જ હશો."

કલાકારની નજરે

"આ સવાલ શા સારુ મ્હને પૂછયો હશે? કાંઈ કલા વિષે પૂછયું હોત તો કાંક પણ જવાબ દઈ શકત. આ તો જે ચીજને કશું ય કલામૂલ્ય નથી એનું ભવિષ્ય મ્હને પૂછો છો. સાચી રીતે એ સવાલ ત્હમારે પેલા ચિત્રને ચલણી નાણું પાડવાની ટંકશાળ સ્હમજતા હોય એમને પૂછવાનો છે. સારા માધ્યમને પોતાના શોખ પૂરા કરવાનું સાધન સ્હમજ્યા હોય એ પૈસાદારોને પૂછવાનો છે.

એક વસ્તુ ધ્યાનમાં રાખવાની છે જ. કલાતત્વને જ ભવિષ્ય હોઈ શકે. આડંબરી શૂન્યતાને ભવિષ્ય નથી. ન હોઈ શકે. અજ્ઞાન અને અર્ધશિક્ષિત લોકસમુદાય પર એ થોડો વખત જાદુ જરુર કરી શકે. પણ એ ક્ષણજીવી છે. નવીનતાનો ઓપ ઓસરી ગયો એટલે પતી ગયું. પણ જો એમાં કલાતત્વ હશે તો એ ચિરંજીવી રહેશે કારણકે કલાતત્વ સનાતન છે.

હા પેલા ધનપતિઓ અમને પૂછે છે: આ કલાતત્વ શું છે? અરે ભલા ભાઈ સુરદાસ આગળ સુંદરતાના શા વખાણ કરવા?

પણ હા એક વાત છે. ચિત્રને ભવિષ્ય નથી એમ નહીં કહેવાય કારણકે શૂન્યતાની ઉપાસના પણ ખૂબ વહેલી દુનિયા પરથી રુખસદ લે એમ જણાતું નથી."

વૈજ્ઞાનિકની નજરે

"આ સવાલનો જવાબ આપવો એ લગભગ કલ્પનાવિહાર છે. તેજ, વિજળી, ધ્વનિ, એ બધા ક્ષેત્રમાં શી શી શોધ થશે એ આ ઘડીએ કેમ કહી શકાય? એટલે ખૂબ દૂરના ભવિષ્યની વાત ન કરવી એ વધારે સારું. પણ નજીકના ભવિષ્યની થોડી ઘણી ઝાંખી કરી શકાય.

ભવિષ્યના ચિત્ર પર ઓછામાં ઓછો બે દિશાએથી તો હુમલો થશે. એક તો ટેલીવિઝન અને બીજું ચિત્રમાં બનતા Third-dimension. આ સાથે જ કદાચ રંગનો સવાલ પણ ભળી જાય. અને એમ થાય તો ચિત્રનું આજે છે એ કરતાં તદ્દન જૂદું સ્વરૂપ આપણને મળે. એનાં કલાસ્વરૂપ વિષે બોલવાનો મ્હારો અધિકાર નથી પણ વિજ્ઞાનનો એ અગ્રગણ્ય વિજય હશે એમાં શંકા નથી.

અને જો એ સાથે જ કોઈ શોધથી ત્હમારા ઘરના ખૂણામાં બેઠા બેઠા જ ત્હમે આવું 'ચિત્ર' (ચિત્ર કહેતાં પણ બીક લાગે એવું છે કારણકે એ શબ્દ હવે અવૈજ્ઞાનિક અને પ્રાકૃત બનશે) જોતા થાવ તો?

હા કદાચ આજે જે રૂપે છે એ રૂપે ચિત્રને ભવિષ્ય નહીં હોય પણ ભવિષ્યનું ચિત્ર ઉપર કહ્યું તેવું મળે તો?"

"ત્હમારો સવાલ મ્હારા જેવાને જવાબ દેવા માટે અઘરો છે. ચિત્રને હું કેવળ અભિનયના માધ્યમ તરીકે ઓળખું છું. કાળે કાળે એ માધ્યમ બદલાતું રહે છે. તે સમયના સંજોગો પરથીજ અભિનયનું માધ્યમ ઘડાય. પણ અભિનયનો આત્મા તો એનો એજ છે. માનવીનો અનુભવ શરુ થયો ત્યારથી આજલગી એનું હાર્દ પલટાયું નથી, અને પલટાશે પણ નહીં. અને એ શા માટે પલટાય? માનવીની સૂક્ષ્મતર લાગણીઓ નથી પલટાતી. એનાં એજ ઉસ્પંદનો, એનો એજ સંઘર્ષ. બધું એમનું એમ જ છે.

પણ હા ત્હમારા સવાલને એક બીજી બાજુ જરુર છે. અને મ્હને એમાં રસ છે. એમ હું કહું તોય કાંઈ 'અભિનય' નથી કરતો. ત્હમે જ્યારે ભવિષ્યના ચિત્ર વિષે પૂછો છો ત્યારે મ્હારે આ કહેવું પડે છે. ત્હમારો સવાલ તો બહુ સાર્થક છે. કોઈપણ વસ્તુ ભવિષ્યમાં કેવી ઘડાશે એટલું જણાય તોજ એનું ભવિષ્ય કેવું હશે એ કહી શકાય. અહીં તો હું મ્હારા પૂરતો જ જવાબ આપું.

ભવિષ્યના ચિત્રે એક મહાન સત્યનો સ્વીકાર કરવોજ પડશે. કલા મહાન છે: કલાકાર તો વાહન છે. અને એટલેજ કલાને છેહ દેતી વ્યક્તિપૂજાનો સર્વથા ત્યાગ કરવો પડશે. અભિનય નાકના વળાંકમાં કે જડબાની સુદૃઢ રેખામાંજ નથી વસતો. કહેવાની મતલબ એ નથી કે સુંદરતા અને અભિનય સાથોસાથ જઈજ ન શકે. પણ એટલું તો ખરું કે આજે તો ચિત્રમાં સુંદરતાનો અને અભિનયનો ગજગ્રાહ ચાલતો જણાય છે અને એમાં સુંદરતાજ જીતે છે.

ભવિષ્યનું ચિત્ર પણ જો આજ રીતે ચાલુ રાખવાનું હોય તો કહી દેવું જોઈએ કે ચિત્રને ભવિષ્ય નથી."

વિવેચકની નજરે

"સૌથી પહેલી વાત કહી દઉં. આ કહું છું એ કેવળ મ્હારો અંગત અભિપ્રાય છે. મ્હારા અખબારનું નામ એની સાથે જરાકે ન સંડોવતા. અખબારની કટારોમાં મ્હારા નામે જે ચઢે છે તેની કામગીરી અને કારીગીરીથી ત્હમે અજાણ્યુ તો નહીંજ હો. ભલે ત્હમે એની સ્હામે નૈતિક વાંધો કાઢો. એથી શું? કાંઈ પેટનો ભરાતું નથી. એના ખાડા પૂરવા અમારેય રોટી જોઈએ છે. અને એ રોટી આપનારને બચકાં ભરવાની નાદાનિયત કરે અમને કેમ પાલવે? ત્હમે સમજુ છો એટલે વધારે કાંઈ કહેતો નથી,

અજવાળિયાના પાંચના હિસાબે હું ચિત્રો જોઉં છું. ત્હમને કદાચ મ્હારી અરેખાઈ આવતી હશે. પણ હું કહું છું કે એનાથી વધારે કંટાળા ભરેલું કામ બીજું કશું જ નહીં હોય. અરે અમને પ્રુફ તપાસતાં પણ એથી વધારે આનંદ આવે છે. જાણે અજાણે એમાંય કાંક બુદ્ધિના ચમકારા જણાય છે. પણ અહીં તો...નામ નવા લ્યો.

હા. લોકને નિરાશ ન કરવા અમે હજુય ચિત્રઉદ્યોગ એની બાલ્યાવસ્થામાં છે એમ કહીએ છીએ. પણ મ્હને લાગે છે કે આ રીતે તો કદીપણ એનાથી બાલવય વટાવાશે નહીં. મ્હને યાદ છે પંદર વર્ષથી તો હું એક સદાય નવવર્ષના રહેતા માસ્તર સંગીતકારની વાતો સાંભળું છું. ચિત્રઉદ્યોગનું પણ એમજ થયું છે.

ઘણું ઘણું કહેવાનું તો છે. પણ અહીં બધું ક્યાં ઠાલવું? મ્હને તો ભવિષ્યમાં ચિત્ર કહી શકીએ એવું દેખાતું નથી અને ચિત્રને ભવિષ્ય આપે એવો ભૂતકાળ ન હતો અને વર્તમાન નથી."

સાહિત્યિકની નજરે

"મ્હારો નમ્ર અભિપ્રાય પૂછો તો મ્હને તો એક જ જવાબ જડે છે. જ્યાં લગી ચિત્ર સાહિત્યના થબકારા નહીં ઝીલે ત્યાં લગી એની અવદશા જ છે. નવીનતા જોવા ભલે લોક એને પોષે અને ચિત્રનિર્માતાને માલામાલ કરી નાખે. પણ એથી એ ચિરંજીવ નથી બનતું. એ ચિરંજીવતા એને સાહિત્ય આપશે. જો ચિત્રમાં પ્રસાદ આવે, કોક જીવનમંગલની કેડીએ ચીંધી જાય, સંવેદનાનું એ વાહક બને, ઉર્મિક્ષોભને એ બીભત્સ, ભીષણ નહીં પણ સરસ સુરેખ બનાવે તો એને ભવિષ્ય હોઈ શકે. અને આ સહુ ત્યારે જ બને કે જ્યારે ચિત્ર સાહિત્યિકનો સીધો સહકાર સાધે. ચિત્રને આ દિશામાં સાહિત્યિકની દૃષ્ટિ જ વાળી શકશે.

અમને વારંવાર એમ કહેવામાં આવે છે કે અમે એની ટેકનિક નથી જાણતા. હું એમ કહેવા માંગું છું કે જો અમે જીવનને સાહિત્યમાં ઉતારી શકતા હોઇશું તો એ ટેકનિકથી અજાણ હોવું એ અમારા માર્ગમાં અંતરાયરુપ નથી. અને એક બીજી વાત. અમે લખ્યું છે તેનો અર્થ બીજા કરતાં અમે જ સારો કરી શકીએ અને અમારો જ અર્થ સ્વીકાર્ય હોવો જોઈએ. આથી અમારા વાર્તાને અમે જેમ કહીએ એમ જ રજુ કરવી જોઈએ.

એટલે જ કહું છું કે ચિત્રને જો પોતાનું ભવિષ્ય સુધારવું હોય તો સાહિત્યિકોનું સન્માન કરતાં શીખવું જોઈએ. અને એમને એમનું સ્થાન આપવું જોઈએ. આખરે તો એમનું છે એ જ એમને મળે છે ને!"

પ્રેક્ષકની નજરે

"ખૂબ નવાઈભર્યું છે કે આજે પ્રેક્ષકને આવો સવાલ પૂછાય છે. અત્યાર સુધી પ્રેક્ષકને સોંપાએલું કામ તો પૈસા આપી ચિત્ર જોવાનું અને મૂર્ખા બની ચિત્રનિર્માતાઓને પોતે કેવા હુંશિયાર છે એવો આત્મસંતોષ આપવાનું હતું. નિરાશ થવા છતાં, પૈસાનું પાણી કરતાં છતાં, અને મૂર્ખા બનતાં છતાં પણ અમે ચિત્રો જોઈએ છીએ. ખરી રીતે અમારી ભલમનસાઈ અને બની શકવાની શક્તિ અપરિમિત છે. ચિત્રનિર્માતાઓ આ જાણે છે અને એનો લાભ ઉઠાવે છે.

પણ આ ક્યાંય અટકશે કે ચાલ્યેજ જશે? ચિત્રનિર્માતાઓએ જાણવું જોઈએ કે પ્રેક્ષકો સાવ અણઘડ નથી. ચિત્ર જોઈ જોઈ એ એમની બધી કરામતોનો પાર પામી ચૂક્યા છે. અનુકરણ કરતાં મૂળ જોવા તરફ હવે એમની વૃત્તિ થતી જાય છે. એનીએજ ઘરેડમાં ઘૂંટાયા કરતી ચીજો ન તો હવે અમને આનંદ આપે છે કે ન તો અમને અમારું દુઃખ ભુલવામાં સહાય કરે છે. ફકિરો, ઓલીઆ અને હવે રેડિયોના ગાયકો: બધાથી અમારું મન ભરાઈ ગયું છે. હવે અમારે કાંઈ નવું જોઈએ છે. જીવનને સમજાવવામાં સહાય કરે એવું.

અને જો ચિત્રને કાંઈ નવી દિશા નહીં સૂઝે તો ભવિષ્યના ચિત્ર જેવી વસ્તુ નહીં સંભવે. પણ હા તમે ચિત્રના ભવિષ્યનું પૂછતા હો તો એ ઉજળું છે. મૂર્ખા બનનારની સંખ્યા દુનિયામાં કદીપણ ઓછી થતી નથી, પણ વધે જ જાય છે."

શબ્દસૂચિ

ક્લોઝ શોટ; ક્લોઝ અપ	જે વસ્તુની છબી પડતી હોય તે આખો પડદો ભરી દે તે રીતે તેટલી નજીકથી લીધેલો એંગલ. સમીપ ચિત્ર.
રશિયન ક્લોઝ અપ	સાદા ક્લોઝ શોટ કરતાં પણ મ્હોટો, જેથી પડદા પર તે વસ્તુનો અમુક જ ભાગ દેખાય અને તેય આખા પડદા ઉપર.
મીડિયમ ક્લોઝ શોટ (મીડિયમ; મીડ.)	વસ્તુ અડધી કે બેતૃતિયાંશ જેટલી દેખાય એવો એંગલ.
લોંગ શોટ	દૂરથી છબી પાડવી તે.
ટ્રકિંગ : ટ્રેકિંગ : ટ્રૉલી શોટ	ગતિમાં હોય એ વસ્તુની છબી પાડવા માટે કેમેરાને ગાડી પર બેસાડી આગળ પાછળ લઈ જવો તે.
પેન : પેનિંગ	કેમેરાને ગમે તે દિશામાં ફેરવવો તે.
ડીટેલ શોટ	કશી વસ્તુની વિગતની છબી.
ડિઝોલ્વ	ધીરે ધીરે એક દૃશ્ય બીજામાં વિલીન થઈ જાય તે.
ફેડ ઈન	કોરી પટ્ટી પર ધીરે ધીરે દૃશ્ય આવતું જાય તે.
ફેડ આઉટ	પડદા પરથી દૃશ્ય ધીરે ધીરે જતું જાય તે.
ફ્લેશિઝ (ઈમ્પ્રેશનિસ્ટ)	ઝડપી અસરકારક શોટ.
રીવર્સ શોટ	આગળ લીધો હોય તેના કરતાં બીજી બાજુથી એંગલ લેવો તે.
કટ બેક	એક જ સીક્વન્સમાં આવી ગએલા આગળના દૃશ્ય પર પાછા જવું તે.
ફુલ શોટ	આખા પડદાને ભરી દે એવી રીતે લીધેલો ટોળાનો શોટ.
ટોપ શોટ	ઉંચી જગાએથી લીધેલો શોટ.
શોટ; શુટિંગ	છબી; છબી લેવાનું કામ.

ગ્રાઉન્ડ એંગલ	તદ્દન જમીન સરસો કેમેરા મૂકી લીધેલી છબી.
ત્રાઇપોડ	કેમેરાની ત્રિપાદીઘોડી.
ટ્રાએંગલ	ઘોડી ખસી ન જાય એ સારૂ બનાવેલો લાકડાનો ત્રિકોણ. એમાં ઘોડી બેસાડી દેવાય.
માઇક :	ધ્વનિવાહક યંત્ર
બૂમ :	માઇક લટકાવવાનો ઘોડો
કન્ટીન્યુઇટી :	સાતત્ય. એકજ ગુણની જાળવણી
ઇયર ફોન :	માઈકમાંથી આવતા અવાજને સાંભળવા કાનું લગાડવાનો ધ્વનિવાહક યંત્ર.
સજેશન :	સૂચન. એક વસ્તુને મુખ્યપદે સ્થાપી બીજાનું સૂચન કરવું તે.
એક્શન :	વેગવંત કામ—અભિનય
રીવાઇન્ડ :	ચિત્રાંકિત ફિલ્મને ફરીથી ચિત્રિત કરવા લેન્સ સ્હામે લાવી મૂકવી તે.
સીક્વન્સ ;	અમુક પ્રસંગને પૂરો કરતી દશ્યાવલિ
સીન્સ :	દશ્યો.
પોઝ :	સ્થિતિ
બીઝનેઝ :	દશ્યમાં આવતા કામને ઉપયોગી વસ્તુઓ અને એ ઉપયોગ
પ્રોપર્ટીઝ :	સુશોભન રાચ વિગેરે વસ્તુઓ.
એકસ્પોઝર :	ચિત્રાંકિત થવું તે
મુવીઓલા :	ચિત્રને એક જ માણસ જોઇ શકે એવું યંત્ર
એડિટિંગ ટેબલ :	સંસ્કરણને માટેનું યંત્ર
જમ્પિંગ :	કારણ સ્હમજાવ્યા વિના વાર્તા અને ચિત્રનો કૂદકો
સીન્ક્રોનાઇઝેશન :	એકીકરણ
રીલ :	ફિલ્મનું પીલ્લુ. લગભગ હજાર ફુટ

ફ્રેમ : ફિલ્મનો ટૂકડો. એક ફુટ ફિલ્મમાં આવા ૧૬ ટૂકડા હોય.

સ્ક્રિપ્ટ : ચિત્ર ઉતારવાને માટેની તમામ સૂચનાની પોથી.

ટેમ્પો : વેગ

ટાઈટલ્સ : ચિત્રમાં આવતા લખાણના ટૂકડા પછી તે વાર્તાનો કાંક વળાંક સમજાવતા હોય કે કોણે શું કર્યું છે તે કહેતા હોય.

સ્ટિલ : સ્થિર ચિત્ર, છબી.

આઉટ ડોર : બાંધેલા સ્ટુડિયોની બહારનાં દૃશ્ય

ઇન ડોર : સ્ટુડિયોમાં લેવાતાં દૃશ્ય

સેટ : સ્ટુડિયોમાં ગોઠવેલાં દૃશ્ય

લોકેશન : છબી લેવાતી હોય તે જગા.

વ્યુફાઈન્ડર : પ્રકાશની તીવ્રતા જોવાનો કાચ

કમ્પોઝીશન : છબી માટેની ગોઠવણ સંયોજન

ઓ. કે. : બરાબર છે એમ જણાવવા વપરાતો શબ્દ

એન. જી. : 'નોટ ગુડ': બરાબર નથી.

ટેક : છબી લેવાની ક્રિયા

બ્લીમ્પ : કેમેરાનો અવાજ દબાવીદેવા એના ઉપર નાંખવામા આવતી ગોદડી.

રીફ્લેક્ટર : રૂપેરી કાગળ ચોઢેલું પાટીઉં. એમાંથી પ્રકાશ પ્રતિબિંબિત થાય છે.

સાઉન્ડટ્રક : ધ્વનિઆલેખન યંત્ર રાખવાની મોટર

મોટર : કેમેરાના વેગનું નિયમન કરતું યંત્ર.

ક્રેન્કિંગ : છબી લેવી.

સ્લેટ, ક્લેપ : 'શોટ'ની નોંધ લેવા શોટની આગળ અને અંતે ધરાતી પાટી અને એનો અવાજ

કટ : ફિલ્મ ઉતારતાં બંધ થવાની સંજ્ઞા

એક્સપ્રેશન : મ્હોંપરના ભાવ

સુપરઈંપોઝ :	એક છબી પર જ બીજી છબી પાડવી
ડબલ પ્રિન્ટ :	,, ,, ,, ,, ,, છાપવી
ઈંસર્શન :	ફિલ્મના બે ટૂકડા વચ્ચે ત્રીજો ટૂકડો જોડી દેવો તે
મોન્ટાજ / એડિટિંગ :	સંસ્કરણ
ડાયલોગ :	સંવાદ.

સુધારો :—પા. ૪–૫ પર સુપરઈંપોઝ અને સુપરઈંપોઝીશન છપાયું છે તેને બદલે ઈંસર્ટ અને ઈંસર્શન વાંચો.

દૃશ્ય	સંખ્યા	લોકેશન	કૅમેરા
મુખ્ય	પેટા	(સ્થળ)	(સૂચના)
ફેડ ઈન			
૧	क	દરિયા કિનારો	મીડલોંગ (દરિયા સ્હામે)
કટ			
૧	ख	એજ	લોંગ (દરિયા સ્હામું બેક)
કટ			
૧	ग	એજ	મીડ ક્લોઝ (મેળવાળો)
કટ			
૧	घ	એજ	મીડ–ટ્રૅકિંગ (ફરનારા પરથી શરુ થઇ બાંક સુધી)
કટ			
૧	च	એજ	ટ્રોલી પરથી મીડ અને ત્યાંથી ક્લોઝ

ધ્વનિ (સૂચના)	અભિનયની વિગત	નોંધ
આઉટ સાઉન્ડ મોજાં, ભેળવાળાફેરિયા વિ૦નો અવાજ. ફરવાવાળાનો અવાજ. ઘોંઘાટ.		મોજાંને બે ત્રણ વાર પછડાવા દેવા.
ઉપરના જ અવાજ ચાલુ રાખવા	ફરનારા, ખરીદનારા વેચનારા, રમતા છોકરાં વિ૦	સમગ્ર ચિત્રમાં જૂદા જૂદા લોકને લેવા
ફેરીઆની આજુબાજુના અવાજ, પૂરી માંગવાનો અવાજ.	ભેળવાળો ભેળ વેચે, ખરીદનારા અને ખાનારા. એક જણ હાથ નાંખી મમરા લે.	ખૂમચો શોટની મધ્યમાં રાખવો.
બધા અવાજો ચાલુ ફુગ્ગા ફુટવાનો અવાજ લેવો.	ફરનારા, ખાનારા રમનારા છોકરા ફુગ્ગા ઉડાડતા. બાંક પર બેઠેલો જુવાન, ફાટેલાં કપડાં, બેડોળ.	કેમેરા ટ્રકિંગમાં ડીટેલ લેવી ખાસ કરીને પડીકાના ઉડતા કાગળીઆ અને બાળકોના ફુગ્ગા.
આઉટ સાઉન્ડ	જુવાન બેબાકળો ફાટેલા કપડાં ઢાંકતો	બાંકની આજુ બાજુ કાગળ વિ.

કટ

૧	छ	એજ	ક્લોઝ અપ

કટ

૧	ज	એજ	ક્લોઝ અપ

કટ

૧	झ	એજ	લોંગ

કટ

૧	ञ	એજ	ક્લોઝ અપ પેનીંગ

	અને શોટને છેક બાજુએ તાકતો.	ડીટેલ લેવી.
આઉટ સાઉન્ડ ભેળ-વાળા ખરીદનાર વિ૦	ભેળવાળાના એક હાથમાં પડીકું છે બીજા હાથથી એ એ ભેળવે છે.	ડીટેલ
નિસાસો આઉટ સાઉન્ડ મોટરનું હોર્ન	જુવાનના મ્હોં પર નિરાશા. નિસ્સહાયતા ના ભાવ.	
તટ પરના અવાજો બાળકોનાં રમત રમતાં થતા અવાજો.	બાળકો ફુગ્ગાથી રમતા હોય છે. એક બાળક ફુગ્ગો ઉડાડે છે. બીજો એની પાછળ દોડે. એક છોકરાના હાથમાં ભેળનું પડીકું છે. મન રમતમાં છે. ફુગ્ગો હાથમાંથી ઉડી જાય છે. બાળકો જોઇ રહે છે.	રમતની ડીટેલ લેવી.
આઉટ સાઉન્ડ	ફુગ્ગો ઉડતો.	

ફૂટ			
૧	ટ	એજ	મીડ ક્લોઝ (ટ્રકીંગ)
ફૂટ			
૧	ઢ	એજ	ક્લોઝ અપ
ફૂટ			
૧	ઢ	ના જેમ	
ફૂટ			
૧	ઢ	એજ	મીડ

છોકરાંઓની બૂમો	છોકરાના હાથમાં ભેળનું પડીકું છે. છોકરો દોડતો દોડતો ફુગ્ગા પાછળ જતો હોય છે. એની નજર ઉંચે છે. ફુગ્ગાને બાંધેલી દોરીનો છેડો એના આગળ સરી જતો લાગે છે.	પડીકા ઉપર કેમેરાનું ધ્યાન રાખવું.
છોકરાંની બૂમો	જુવાન જોઈ રહ્યો છે. પણ એનું ધ્યાન પડીકા પર છે. એના મ્હોં પર વ્યગ્રતા છે.	
એના એજ અવાજ	જુવાન બાંક પરથી ઉભો થાય છે. એના મ્હોં પર નિશ્ચયના ભાવ આવવા લાગે છે. એની મીટ પડીકા પર મંડાએલી છે. જડબાં ખીડાય છે. કશું કરી નાંખવાનો નિર્ણય એના હલન ચલનમાં દેખાય છે.	

કટ

૧	ઘ	એજ	મીડ શૉંગ (બીજો એંગલ)

કટ

૧	ન	એજ	કલોઝ

કટ

૧	ય	એજ	મીડ

ફેડ આઉટ

	પહોંચેલા બાળકો અને મોટેરાં દેખાય છે.
એનો એજ	બીજા લોકો બાળકને રોતું શાન્ત રાખવા જાય છે. એક બાળક પોતાની પાસેનું ખાવાનું ધરે છે. એક બે મોટેરા જુવાનની પાછળ દોડે છે. બીજા ત્યાં ઉભા ઉભા ગૂસ્સો જાહેર કરે છે.
એજ ધ્વનિ પણ ધીમો.	જુવાન દોડીને હાંફી ગયો હોય છે. અને હાથમાંથી બાચકા મારતો હોય છે. આજુ બાજુ કોઇ પાછળ આવતું નથી એમ જુએ છે. અને એથી કાંક નિરાંત અનુભવે છે. બાકી રહેલું ચાવવા માંડે છે.
બાળક રોતું રોતું છાનું રહે છે.	બાળકના હાથમાં એક બીજો ફુગ્ગો મૂકવામાં આવે છે. બીજો એક બાળક ભેળ લાવે છે અને બધા ખાવા માંડે છે.

સીનાર્યો.

[પ્રવાહી સીનાર્યો કેવો હોય એનાં દૃષ્ટાંત રૂપે 'જ્યુસસ' નામના અંગ્રેજી બોલપટના સીનાર્યોનો એક ભાગ અહીં ઉતાર્યો છે. બીજે ઠેકાણે મૂકેલા સીનાર્યો સાથે એની સરખામણી ખૂબ જ્ઞાનદાયક થઇ પડશે.

'જ્યુસસ' એ પ્રખ્યાત નવલકથા છે. એના ઉપરથી આ બોલપટ ઉતારવામાં આવ્યું હતું.]

જ્યુ સસ

ગ્રામ્યગીતની ધૂન

ફેડ ઇન

૧. વુર્ટેમ્બર્ગના શાહી ધ્વજ પર આ ટાઇટલ મૂકો:

"૧૭૩૦માં વુર્ટેમ્બર્ગ—આજે જર્મનીનો ભાગ છે—સ્વતંત્ર હતું. અને આજની જેમ ત્યારે પણ યહુદીઓને બીજાઓ કરતાં જૂદી નજરે જોવામાં આવતા."

ઝડપથી ફેડ આઉટ

૨. બીજો ટાઇટલ

ટાઇટલ પાછળથી પશ્ચાદ્ભૂ બદલીને ઘેટો (યહુદીઓને આપવામાં આવતા અલગ નિવાસસ્થાન)ની એક કોરી દિવાલ પર કેમેરા ઠેરવો.

"સરકારી કાનૂન એમને હાસ્યાસ્પદ અને શરમભર્યા કપડાં પહેરવાની ફરજ પાડતો: સાંકડા ઘરોમાં રહેવાની ફરજ પાડતો: એમના મહોલ્લાના દરવાજા બંધ રાખતો અને એમની અવર જવર પર દેખરેખ રાખતો."

ટાઇટલ પછી કેમેરા દિવાલ પરથી હટે છે અને એક પળને માટે સાંકડા અને ભીડભર્યા ઘેટો પર ઠરે છે. પહેલી નજર પછી આ ટ્રકિંગ શોટ ઉપરજ ટાઇટલ લેવાય છે અને એ શેરીનો ઘોંઘાટ પણ ટાઇટલ દરમિયાન સંભળાય છે.

ટાઇટલ ડિસોલ્વ કરો

ટાઇટલને છેડે કેમેરા ઘેટોનાં બારણાં લગી પહોંચ્યો હોવો જોઇએ. આપણી નજરે બારણું ચડે છે. અને એ બારણા બહાર વસતા ભાગ્યશાળી સ્ત્રી પુરુષોની હિલચાલ જોઈએ છીએ.

> "ત્યારે એક જ સુદૃઢ ભીંત હતી—ધન. અને ધનપતિ યહુદીના બારે કદી પણ પહેરો ન રહેતો. પુંજીપતિ યહુદીને દુર્ગંધ ન હતી. ઠાકોરો અને ઉમરાવોને એની જરૂર હતી."

હવે કેમેરાને વાળવો અને કોરી દિવાલ પર ફેરવવો. આંખને સોરે એવી ટાઇટલ માટેની પશ્ચાદ્‌ભૂ.

> "પણ અન્તણુનામાં સળડતા હોય કે લક્ષ્મીની છોળે ના'તા હોય: એક વાત એ સહુને સાંકળતી."

હિબ્રુ મંત્રોચ્ચારનો ધ્વનિ.

ટાઇટલ જતો રહે તેમ મંત્રોચ્ચારનો ધ્વનિ વધારે સ્પષ્ટ બનતો જાય અને કેમેરા ચાલતો બારી આગળ આવે અને બારીમાંથી અંદર શાળાના ખંડમાં ડોકાય.

૪–૧૦ ઘેટોમાંની એક શાળા

શિક્ષક ધર્મગ્રંથમાંથી મંત્રોચ્ચાર કરતો હોય છે. સાદી ભાષામાં સૈકાંઓ થયાં યહુદીઓએ જુલ્મ કેવી રીતે સહ્યો છે તેની વાત કહે છે. આને માટે એ રાબી ગાબ્રિયલના લખાણોનો આશ્રય લે છે...

દૃશ્યનો અંત શિક્ષક ધર્મપુસ્તકમાંથી મંત્રોચ્ચાર કરે છે ત્યાં આવે છે.

પૃષ્ઠસંગીતમાં શરણાઈ સંભળાય છે. સાચી રીતે એ હવે પછીના દૃશ્યમાં આવતી બગીની ઘંટડીનો અવાજ છે.

બીજો સીકવન્સ

કેમેરા બારીમાંથી બહાર ઘેટોમાં જાય છે અને ઘેટોમાંથી દુનિયામાં

જાય છે અને વાર્તા શરુ થાય છે...

ફેડ ઈન

૧૧–૧૫ બાહ્ય : રસ્તો. દિવસ. લોંગ શોટ.

રસ્તા પર ચાલતા માણસો વાર્તાના જમાનાનો ખ્યાલ આપે છે. ઘોડે ચઢેલા સિપાહી. પગે ચાલતા પાદરીઓ. સ્ત્રીઓ. યાત્રાળુઓ હાથમાં દંડ સાથે. સહુ એકજ દિશામાં જાય છે.

બગ્ગીની ઘંટડીનો અવાજ આવે છે. અને એક બગ્ગી ધૂળના વાદળામાં સરી પડે છે.

ડિસોલ્વ

૧૬–૨૦ આંતરિક. બગ્ગી થુર્ન–ટેકસીસનો ઉમરાવ. બારો બહારથી દેખાતો રસ્તો. મેરી ઓગસ્ટ અને થુર્ન.

થુર્નનો શોખીન અને ટાપટીપીઓ ઠાકોર 'મર્ક્યુરી ગલાન્ટ' માંથી મોટેથી વાંચતો હોય છે. અને એની દિકરી મેરી ઑગસ્ટ એક બગાસું દબાવી દે છે.

થુર્ન : હાથમોળીઆની પારીસની ફેશનો ખૂબ બદલાયેલી લાગે છે. બરાબર પોંચી લગી પહોંચશે.

(પોતાના હાથમોળીઆં બરાબર ટીકીટીકીને જુએ છે)

હવે લેંઘી ઘુંટી લગી પહેરાશે.

(મેરી ખીન્નઇને છાપું લઇ લે છે)

મેરી : ખરું પૂછો તો બાપુ મ્હને તો આથી કંટાળો આવે છે. મ્હારે તો કોઈ જોઈ ન શકે એમ લેંઘી પહેરવી પડે છે.

(કાપડું સમારે છે)

ભૂંડી થઈ છે !

(છાપામાં મન પરોવે છે)

મેરી : આહ. જરા જાણવા જેવી વાત છે.

(આઘાત થયો હોય એવા કૃત્રિમ અવાજથી)

વુર્ટેમ્બર્ગના ઠાકોર આ રજા એમનાં ઠકરાણાં જોડે ગાળવાના છે !

થુર્ન : એમ ન કરવા માટે કંઈ કારણ છે ?

મેરી : હા. અને ઘણું મજબુત કારણ છે. એમનાં......
...વુર્ટેમ્બર્ગનાં ઠકરાણાં.

થુર્ન : શ ..શ...શ...

મેરી : આઘાત લાગ્યાનો ડોળ ન કરો.

થુર્ન : પણ મ્હને તો આઘાત લાગ્યો જ છે ! સમય કરતાં તું કેટલી પછાત છે ? એ તો ક્યારનુંય પતી ગયું.

મેરી : પતી ગયું ? આટલા બધા વખત પછી પણ ?

થુર્ન : હા. એને પતાવી દેવું પડ્યું. છેવટ છેવટ તો એ ખૂબ ખર્ચાળ થઇ ગઈ હતી...અને...અને ખૂબ જાડી....

(અચાનક એ લોક ગાડીમાં આગળ ફેંકાય છે. ગાડી ધક્કા સાથે બેબાકળાએલી લાગે છે......)